CAHIERS DU CINÉMA



108 ★ REVUE MENSUELLE DE CINÉMA ● JUIN 1960 ★ 108

FESTIVAL DE LA RECHERCHE

26 Mai - 30 Juin

*

Le Service de la Recherche, récemment créé par la R.T.F., se propose, en prenant l'initiative d'un Festival Biennal, de tenter l'inventaire des possibilités de renouvellement que peuvent offrir, à l'expression artistique, les techniques du micro et de la caméra.

Ce Festival comprendra quatre concerts : Salle Pleyel le 10 juin, Salle Gaveau les 26 mai, 13 et 30 juin.

En outre, du 15 au 28 juin, Salle des Agriculteurs, se déroulera un cycle de concerts, conférences, rencontres et spectacles. Les problèmes du cinéma et de la télévision y seront traités au cours d'une série de projections commentées, dont nous vous conseillons de retenir dès à présent les dates :

15 juin — 21 h. : *L'Ecole buissonnière*, par Paul GILSON (le cinéma de 1920 à 1930). Au piano : Jean WIENER. Divertissement de marionnettes de KRAMER.

16 juin — 21 h. : *Micro et caméra, moyens de révélation*, par Jean TARDIEU, avec P. DUMAYET, F. RÉGIS-BASTIDE, R. MALLET et les voix de COLETTE, Paul VALÉRY, André GIDE, Paul LÉAUTAUD.

17 juin — 17 h. : *Le cinéma fantastique*, par Jean BARRAL.
21 h. : *Style et matière*, par Roger LEENHARDT.

18 juin — 21 h. : *Cinéma fantastique* (reprise des films projetés le 17).

19 juin — 21 h. : *L'Ecole buissonnière* (reprise des films projetés le 15).

20 juin — 17 h. : *L'actualité télévisée*, avec Pierre SABBAGH et des techniciens du service de reportage.
21 h. : *Le film, machine à contracter le temps*, par Jean PAINLEVÉ et Alexandre ALEXEIEFF.

22 juin — 17 h. : *De Man Ray à Agnès Varda*, par Jean SERGE, avec Lucien CLERGUE.
21 h. : *Cinéma et Télévision* (1), avec MM. A. OLLIVIER et FOURRÉ-CORMERAY. Extraits de *La Grande Bretèche*, présentés par Claude BARMA.

24 juin — 17 h. : *Cinéma et Télévision* (2). Extraits du *Testament du Docteur Cordelier* et du *Déjeuner sur l'herbe*, de Jean RENOIR, avec G. LECLERC, M.-L. DIEULOT, J. YVES...
21 h. : *La réalisation dramatique à la Télévision*, avec Stellio LORENZI, René LUCOT et Marcel L'HERBIER.

25 juin — 21 h. : *Le Cinéma d'Animation*, par André MARTIN.

26 juin — 21 h. : *Esthétique et dynamique du Cinéma Scientifique*, par Jean PAINLEVÉ.

27 juin — 17 h. : *Le Cinéma d'Animation*, par André MARTIN (reprise).
21 h. : *Héritage et Nouvelle Vague*, par Jean SERGE, avec Michel SIMON et Paul GÉGAUFF.

28 juin — 21 h. : *Micro et Caméra, expression d'une civilisation*. Débat de clôture animé par Pierre SCHAEFFER, avec le concours de MM. M. MERLEAU-PONTY, C. LÉVY-STRAUSS, J. ROUCH, E. MORIN et R. BARTHES.

NOTRE COUVERTURE



L'AMERIQUE INSOLITE, le premier long-métrage de François Reichenbach. (Production Braunberger — Films de la Pléiade.)

Ne manquez pas de prendre
Page 46

LE CONSEIL DES DIX

Cahiers du Cinéma

JUIN 1960 TOME XVIII. — N° 108

SOMMAIRE

Les Films

*

*

CAHIERS DU CINEMA revue mensuelle de Cinéma
146, Champs-Elysées, Paris (8e) - Elysées 05-38 - *Rédacteurs en chef* :
Jacques Doniol-Valcroze et Eric Rohmer.



Jean Cocteau dans *Le Testament d'Orphée.*

NOTES SUR LE TESTAMENT D'ORPHÉE

par Jean Cocteau

Notre projet d'un « Entretien avec Jean Cocteau » date de fort longtemps. Les circonstances nous avaient jusqu'ici empêchés de le réaliser. La sortie du Testament d'Orphée *nous persuada de ne plus attendre ; pourtant une fois de plus le temps nous manqua, et, quand nous pûmes enfin convenir d'une rencontre avec Jean Cocteau, il partait en voyage le lendemain et les minutes nous furent comptées. Le sachant et soucieux, comme il l'a toujours été, de dire ce qui devait être dit, Jean Cocteau avait préparé un « pense-bête » en forme de notes. Ce sont elles que nous publions aujourd'hui, sans retouches, et telles qu'elles furent jetées sur le papier, avec la vive spontanéité et le désordre apparent d'un auteur dont la précision, l'efficacité et, justement « l'ordre secret » ne sont pas les moindres qualités.*

Mais nous avions encore d'autres questions en tête et Jean Cocteau eut la gentillesse, à la fin de cette même journée, de nous recevoir encore et de s'abandonner, cette fois-ci, au jeu de l'interrogation. Lequel prit rapidement les proportions d'un véritable « entretien ». Désireux de ne point le fragmenter et de l'accompagner d'extraits du « Journal » de Roger Pillaudin, nous devons renoncer à le publier dans ce numéro. Que l'on veuille donc bien considérer ces premières « notes » comme un préambule à l'ensemble qui constituera l'essentiel de notre prochaine livraison.

De toute façon, il nous faut d'abord remercier Jean Cocteau de nous avoir donné cette précieuse matière. Notre rencontre eut lieu dans les premiers jours de la sortie du Testament, *et une fois de plus nous fûmes saisis par la jeunesse d'un homme dont l'émotion était celle d'un artiste qui aborde le public pour la première fois et qui, en même temps, avait dans le regard et le sourire la sérénité et le cœur tranquille de celui qui peut contempler sans fausse modestie l'ampleur et l'importance de son œuvre. C'est que, pour lui, tout est toujours recommencement et que rien n'a jamais été gratuit. Il est aussi bien la difficulté d'être que la facilité de créer, le libre épanchement des dons que le patient labeur qui conduit au dépouillement des formes et de la pensée. Et quand on l'écoute parler, qu'on le regarde vivre, aigu, net, amical, on ne peut s'empêcher de penser que le moindre de ses paradoxes n'est pas l'extrême, la tranchante intelligente, avec laquelle il a, sa vie durant, mené le passionné combat de la poésie contre l'intelligence, du cœur contre la raison. — J.D.V.*

*

Le film n'est autre (outre un auto-portrait d'ordre interne) qu'une traduction dans ma langue de ce que j'imagine d'une *initiation orphique*. De ces initiations (analogues à celle du temple d'Eleusis), l'initiation de la Franc-Maçonnerie est en quelque sorte une décadence, de ce cérémonial qui allait jusqu'aux menaces de mort (Minerve et sa fausse mort). Même Descartes, pour lequel je ne cache pas mon aversion, et que je range parmi les habits rouges de la chasse à courre qui force les poètes, se préoccupait de cultes secrets, de rites obscurs, et appartenait à la Rose-Croix.

Seulement, au cercle fermé de Descartes, ou de Voltaire et des Encyclopédistes, j'oppose le cercle entrouvert d'un Pascal ou d'un Jean-Jacques, malgré ce que Jean-Jacques accumule d'ennui et de grandiloquence naïve.

Je suis l'anti-intellectuel type et mon film en est la preuve. Je l'ai d'abord imaginé dans ce chien-et-loup, ce demi-sommeil qui permet à notre nuit de se glisser en plein jour et comme en fraude. (Passer à la barbe des douanes de l'intellect et du contrôle des marchandises interdites). Ensuite, à la longue, les obstacles d'ordre commercial et la difficulté de trouver une petite somme (fort suspecte à ceux qui en engagent de grosses) m'avaient éloigné de mon objet, et cet objet, avec le recul, me devenait aussi incompréhensible, aussi étranger, aussi stupide dirai-je, qu'à ces membres de la foire d'empoigne qui prétendent connaître le public et savoir ce qu'il exige.

C'est alors que mon équipe toute neuve me rendit honteux de me laisser vaincre par le contrôle de l'intelligence (la pire ennemie des poètes). Car cette équipe très simple (électriciens et machinistes) trouvait normal de s'épuiser sur des épisodes dont je me trouvais à deux doigts d'avoir honte. Ces hommes représentaient l'innocence merveilleuse que je commençais à perdre.

Je n'osais jouer mon propre rôle : ils s'efforcèrent de me convaincre qu'un autre ne pouvait pas l'interpréter à ma place. Bref, c'est par respect pour l'enthousiasme et le courage de l'équipe, par gratitude pour leur confiance et leur gentillesse, que je retrouvai l'enfance que j'avais perdue. J'avais, en quelque sorte, vieilli pendant les épuisantes recherches de l'argent que les producteurs m'offraient en masse, jusqu'à la minute où ils prenaient contact avec mon scénario et mes dialogues.



Edouard Dermit et Jean Cocteau dans *Le Testament d'Orphée.*

Une belle œuvre cinématographique ne relève pas de l'encre, et il importe de se méfier de la séduction exercée par une histoire qui se désintègre à l'écran.

*

Lorsqu'on me demandait : « *Qu'attendez-vous de ce film ?* » je répondais : « *J'ai trop de joie profonde à le faire pour en attendre autre chose et pour en espérer davantage.* » Depuis, quelques semaines de salles combles et pleines de jeunesse m'ont valu de ressentir une autre joie. Celle d'avoir la preuve que « Les jeunes qui ne s'intéressent à rien » est une fable, et que si la jeunesse a l'air de ne s'intéresser *à rien*, c'est peut-être qu'on ne lui donne pas ce qu'elle demande et ce qui l'intéresse.

Si l'exégèse est une muse (et singulièrement une muse allemande), le danger d'exégèse existe. Un poète se doit d'accepter ce que sa nuit lui dicte comme un dormeur accepte le rêve. Et sans que le contrôle, pas plus que dans le rêve, ne fonctionne. Il est donc évident qu'il dit beaucoup davantage qu'il ne croit dire, et il est juste qu'on fouille son œuvre inconsciente, de même que Freud et Jung cherchent dans le rêve la véritable personnalité d'un individu. Seulement, le danger reste qu'on cherche trop et que, comme il arrive aux psychanalystes, on fabrique des rapports qui retombent dans l'erreur des intellectuels. C'est ce que je constate, hélas ! souvent, dans les articles où les jeunes se montrent le plus aimables à mon égard. Je veux bien être un érotomane et un criminel qui s'ignore, mais il est ridicule de feindre l'art là *où* je l'évite, et de surcharger de signes et de symboles une œuvre qui tire sa noblesse de n'y avoir jamais recours.



Jean Marais et Jean Cocteau dans *Le Testament d'Orphée.*

*

Le Testament d'Orphée n'a rien à voir avec les rêves. Il emprunte au rêve son mécanisme, c'est tout. Car la réalité du rêve nous place dans des situations et des intrigues qui ne nous surprennent pas, malgré leur absurde magnificence. Nous les subissons sans la moindre surprise, et si la magnificence tourne au tragique, nous n'avons aucune possibilité de le fuir, sauf par le réveil, lequel n'est pas à nos ordres. Le film permet à un grand nombre de personnes de rêver ensemble le même rêve, et il faut que ce rêve, qui n'en est pas un, mais une réalité transcendante, ne permette pas au spectateur de se réveiller, c'est-à-dire de quitter notre univers pour le sien, car alors il s'ennuiera autant que ceux à qui nous racontons un de nos rêves. Voilà où la difficulté commence : la moindre longueur, la moindre détente du fil, le moindre trou d'intérêt, et le spectateur échappe à l'hypnose collective et sa fuite risque d'être contagieuse et de provoquer celle des autres. C'est ce que je craignais, et j'ai eu la grande surprise de constater, d'après les rapports qu'on m'en a fait, que mes salles sont attentives et ne résistent pas volontairement ou accidentellement au fakir que doit être un écran cinématographique par sa lumière et par les images qui s'y déroulent.



On m'amuse en me reprochant truquages et artifices : ne pas en user serait amputer les films de leur principal privilège, qui est de pouvoir montrer l'irréel avec l'évidence du réalisme. On se demande pourquoi je renoncerais à des moyens que le cinématographe

est seul à posséder, et, à ce compte, pourquoi je n'userais pas du livre ou du théâtre, réserve faite des subterfuges et stratagèmes qui peuvent éviter au théâtre de n'être qu'une plate imitation de la vie.

Notre époque a tendance à prendre l'ennui pour le sérieux, et à suspecter tout ce qui ne lui rappelle pas qu'elle est une grande personne, honteuse de se divertir. C'est ce que résume la célèbre phrase que nous entendîmes, Picasso et moi, dire à un spectateur après le scandale de *Parade* : « *Si j'avais su que c'était si bête, j'aurais amené les enfants.* » Et n'allez pas croire que je méprise les films pris sur le vif, ou du moins qui parviennent par l'entremise d'une sorte de génie à feindre d'être pris sur le vif. La scène de la chambre d'*A bout de souffle* et l'interrogatoire psychiatrique des *Quatre cents coups* sont des chefs-d'œuvre inoubliables. Pour rien au monde je ne voudrais qu'on puisse croire que je me donne en exemple et que je demande qu'on me suive. *Le Testament* est la mise en œuvre d'un domaine qui m'est propre et qui serait fastidieux s'il devenait un genre. Je suis un poète qui déteste le style et le langage poétiques, mais qui ne peut s'exprimer que sous forme de poésie, c'est-à-dire par la transmutation des chiffres en nombres et de la pensée en actes. Si j'ai fait le film des *Parents Terribles,* c'est qu'il y avait un problème à résoudre : filmer une pièce de théâtre sans y changer rien, et de telle sorte qu'elle se métamorphose en cinématographe. La problème à résoudre dans *Le Testament* était de renverser l'impudeur en me déshabillant de mon corps, afin d'exhiber mon âme toute nue.

*

Alain Resnais m'écrit : « *Quelle leçon de liberté vous nous donnez à tous !* », une phrase dont je suis fier. C'est cette liberté que nos juges traitent sans doute d'enfantillage. Savent-ils, nos juges, marcher légèrement sur les eaux profondes ? Savent-ils, épris de modernisme, qu'on sourira vite des chevaliers de l'espace comme des premiers automobilistes, couverts de lunettes et de peaux de bique ? Savent-ils le drame d'être juge ? Savent-ils que la belle science consiste à oublier son savoir ? Resnais, Bresson, Doniol-Valcroze, Franju, Truffaut, Langlois, et vous, critiques, et vous, innombrables jeunes qui m'écrivez des lettres que je conserve amoureusement, de quelle manière vous remercier d'avoir consolé ma longue solitude, de m'avoir rendu le courage de vivre ?

Jean COCTEAU.



P.S. — Un journaliste, après m'avoir éreinté de questions pertinentes et impertinentes, me demandant : « *Où Cégeste vous mène-t-il à la fin de votre film ?* », j'ai dû lui répondre : « *Il me mène où vous n'êtes pas.* »

Mais il ne faudrait pas confondre ce départ avec la mort. Je quitte pour un autre cet univers, que j'aimerais quitter un jour en murmurant ce que criait un monsieur après une séance de l'Avenue : « *Je n'ai rien compris, j'exige qu'on me rembourse.* »

Les dates

Talleyrand disait : la trahison est une affaire de dates. Le succès aussi. Il est probable que, contrairement à mes autres films, *Le Testament* est venu à son heure : *Le Sang d'un Poète* s'opposait au surréalisme alors en pleine vogue. *La Belle et la Bête* tombait en plein néo-réalisme italien, *L'Aigle à deux têtes* en pleine période psychanalytique, *Orphée* avant *Orfeu Negro,* et, après le succès unanime de Jean Marais dans *Le Bossu,* la reprise de *Ruy Blas,* qui scandalisait par son westernisme, remporterait sans doute un triomphe. Après *Le Testament,* on découvrirait la merveilleuse interprétation de Dermit dans *Les Enfants Terribles.* Mais où sont les films d'antan ?



LE CONTREPOINT DU SON ET DE L'IMAGE

par Pierre Schaeffer

Le cinéma naquit muet. A l'image appartient donc un droit d'aînesse. Un film est d'abord un projet de tournage, les dialogues ne viennent qu'ensuite, puis la musique, invitée en surnombre.

Et si l'on inversait l'ordre des facteurs ? Si le musicien, le poète, préparaient une revanche ? Si le progrès du cinéma dépendait d'une révision « drastique » des relations son et image ?

Pierre Schaeffer, récemment chargé par la R.T.F. de généraliser à l'image ses travaux de recherches, axés jusqu'ici sur l'emploi du texte et de la musique à la radio, pose la question. Il est entouré d'un certain nombre de jeunes réalisateurs de films d'essai, tentés d'appliquer à leur art les méthodes d'approche de l' « objet musical », connues sous le nom de Musique concrète. Ils ont, en fait, opéré leur « jonction » avec les jeunes musiciens de la rue de l'Université. Et c'est solidairement qu'ils vont donner, en juin prochain, leur premier festival.

Il nous a paru utile de demander à Pierre Schaeffer de définir les bases scientifiques et esthétiques de telles recherches et de dire comment se sont déroulées les premières expériences.

Cet important exposé aborde successivement trois aspects fondamentaux : la corrélation des dimensions — la convenance des objets — la relation des langages.

Depuis qu'il y a des sons et des images et qu'on enregistre, se pose, de banale façon, la question de leur corrélation. On dirait, plus banalement encore, de leur synchronisme.

Des spectateurs d'une récente projection m'ont demandé, non sans appréhension, s'il était recherché, entre le son et l'image du film qui venait de leur être montré, une correspondance volontaire. Disons, à leur décharge, que le film était abstrait, libéré, par conséquent, des coïncidences causales habituelles...

Leur naïveté — ou leur ironie — me comblait d'aise. En vérité, dès que cette coïncidence causale *n'est plus tout à fait évidente, la relation des deux pistes, dont les rencontres* nous sont, à nous autres professionnels, si sensibles, se présente donc au bon spectateur avec un grand degré de liberté : tant mieux.

Pour un spectateur plus averti, et notamment des débuts du cinéma, il y a un précédent célèbre : les pianotages du muet. Que nos grands-pères se soient contentés de si peu a un sens : chaque chose en son temps. Le leur avait fort à faire avec des débuts difficiles. Le piano bouchait le silence, d'une part, et, d'autre part, aidait les larmes à couler. C'était déjà le confort moderne. Nonobstant l'imprécision des débuts et l'hésitation des naïfs, le monstre s'est pourtant bien cristallisé, qui a nom synchronisme. Le perfide trait d'union du vilain adjectif bicéphale dit : « audio-visuel » sert d'anneau nuptial à ce mariage hâtif.

L'aborder aujourd'hui sous le vocable de *corrélation* peut paraître pédant. C'est notre façon de respecter l'hygiène, d'enfiler la blouse blanche avant d'opérer, avant d'en venir à la convenance des objets et au contrepoint des langages.

I. — CORRELATION DES DIMENSIONS

§ I. — Des mètres de pellicule...

... quoique se déroulant à vitesse constante, ne sont pas du temps.

C'est cependant cette équivoque qui préside à la plupart des malentendus. Nous avons des excuses. Dans la relation si nouvelle du son et de l'image enregistrée, nous sommes d'abord obnubilés par le conditionnement. Le support matériel, qui nous a permis, non sans mal, de nous saisir du phénomène, de le fixer, de le manipuler nous accapare. Saisir, fixer, manipuler ai-je dit. Mais pas forcément réfléchir dessus. On fait des œuvres, des chefs-d'œuvre surtout, sans bien savoir comment. S'arrêter peut être mortel. Il y a une grâce d'état, une grâce des débuts. « En parler » risque d'être une démarche d'impuissance, de cuistre. Pourquoi donc ? C'est que, poser certaines questions de fond en pleine période d'innovation et d'évolution technique, ne répond pas à un besoin authentique, mais à une prétention prématurée. Il faut d'abord faire pour comprendre ce qu'on fait. Le mot de Picasso, rapporté par Cocteau, domine l'expérience contemporaine : « *Je trouve d'abord, je cherche ensuite.* » Rappelons, en passant, qu'au *sein des sciences les plus exactes*, les plus austères, la mathématique par exemple, cette formule du présent, cette formule d'avenir, fut aussi la formule du passé...

Qu'apporte en effet, qu'a donc apporté la première réflexion sur la relation son-image. Une donnée brute, irrécusable certes, mais bouchant tout l'horizon et pour longtemps : le long du même métrage voisinent deux pistes S et I. En tout point de la pellicule, sous peine d'être dément, on ne peut nier que la relation de S et I s'exprime par les mots tout simples : avant, après ou en même temps.

Le mot temps est lâché, le temps des centimètres, comment n'être pas tombé dans le piège ?

Mais le piège est double. Qu'est-ce qui est avant, qu'est-ce qui est après ? Autrement dit, le long du temps des centimètres, qu'est-ce que S, qu'est-ce que I, en fonction du *temps* ou des centimètres qui le jalonnent métriquement ?

L'une des pistes est découpée en petits rectangles : ce sont des images collées les unes après les autres. L'autre piste figure, visible ou non, les acrobaties abstraites du signal sonore, le plus continu qui soit. De là à conclure que l'une des pistes révèle le discontinu et l'autre le continu, il n'y a qu'un pas : nouveau faux pas, ce serait une fois de plus prendre le conditionnement pour le phénomène même. La stroboscopie de l'image n'affecte en rien sa

Fréquences en cycles par seconde N.B. 400.10^{12} = 400.000.000.000.000

400.10^{12} ———— 800.10^{12}

Infra-rouges Ultra-violets

1 seul octave

SPECTRE DES FREQUENCES VISIBLES

Fréquences en cycles par seconde

60	125	250	500	1000	2000	4000	8000	16000
	1re Octave	2e Octave	3e Octave	4e Octave	5e Octave	6e Octave	7e Octave	8e Octave

Infra-sons Sons graves Sons medium Sons aigüs Ultra-sons

SPECTRES DES FREQUENCES AUDIBLES

Le spectre des fréquences visibles s'étend sur environ un octave alors que le spectre des fréquences audibles s'étend sur plus de huit octaves. De plus, les vibrations lumineuses sont, en moyenne, 400 milliards de fois plus rapides que les vibrations sonores.

continuité. Alors, conclusion ? C'est La Palisse qui répond : sur l'une des pistes figure une stroboscopie de mouvement dont les dimensions sont celles de l'espace. Sur l'autre figure une continuité de son dont les dimensions sont celles, sont celles... du *temps*.

§ II. — Les trois dimensions du Temps : Première dimension.

L'espace, comme l'on sait, a trois dimensions : longueur, largeur, hauteur, aisément représentables selon les trois dimensions d'un trièdre de référence, aisément assimilable à nos sens par la représentation du cube, de la table, du fauteuil club et autres commodités géométriques.

Pour ce qui est du temps, rien de pareil, nous surprendrons sans doute le lecteur en affirmant que le son utilise de trois façons la dimension du temps, et l'image de même.

Ces trois usages du temps le rendent, par conséquent, lui aussi tridimensionnel. Il est étonnant que ces notions puissent apparaître aujourd'hui comme des trouvailles et ces informations si peu canoniques.

Le premier emploi du temps est en fait occulté, il est sous-jacent de la notion de fréquence, qu'il s'agisse de fréquences acoustiques ou lumineuses.

Le temps n'est point perçu comme tel, mais vu en rouge et en violet et entendu en graves et en aigus. C'est d'ailleurs trop dire.

Le temps d'une fréquence et d'une couleur n'apparaît que comme dénominateur d'une fraction dont le numérateur représente l'aspect majeur du phénomène, un nombre d'oscillations : la fréquence est un quotient. Ainsi le temps est contenu implicitement dans une image ou un son statique, ainsi le spatial et le temporel sont déjà imbriqués l'un dans l'autre.

Il est tentant de rêver sur cette étonnante rencontre : entendre un *la*, c'est participer au rendez-vous le plus étonnant du cosmos. Le nombre, le temps et la conscience humaine y accordent leur diapason : étrange arche d'alliance où la sensibilité humaine, la mécanique numérique, la durée mesurée par la rotation des astres s'accordent en un produit apparemment si simple.

On peut évoquer ce phénomène d'une autre façon : on sait que nos perceptions ont besoin, pour être effectives, d'un minimum de temps pour être digérées par l'organisme et affleurer au niveau de conscience utile. Cette « épaisseur du présent », pour reprendre une expressoin à la mode dans les milieux scientifiques, est de l'ordre de 1/20 de seconde. Il est utile de rappeler l'un des caractères les plus étranges de ce seuil : il est caractéristique de l'être humain et non du phénomène observé, qu'il soit visuel ou auditif par exemple. C'est-à-dire que les chiffres de 16 images par seconde (un peu juste) et 25 images (un peu fort) ne sont pas des normes particulières au cinéma : un peu en dessous et un peu en dessus du « seuil » de différentiation ou d'indifférentiation du temps de perception, ces chiffres font partie d'un ensemble. A 16 images, un œil exercé sépare les images, à 25, la continuité, toute artificielle, est réalisée. De même qu'à 1/20 de seconde, un son est, à la rigueur, perçu dans ses différents caractères (grosso modo) et, en dessous de cette portion temporelle, un son n'est plus perçu dans ses caractères habituels. Dans l'ordre s'estompent : la reconnaissance des timbres, puis celle des hauteurs. Dès qu'il est suffisamment raccourci, tout son n'est plus entendu que comme un bruit. De même qu'une image entrevue pendant seulement 1/100 de seconde n'apparaîtra que comme l'interception indistincte d'une continuité noire ou blanche. Telle est notre *donnée* humaine, limite intérieure du fractionnement temporel. L'extraordinaire, encore une fois est que ce seuil soit caractéristique de l'espèce : c'est le « *délai humain de la connaissance du monde sensible* » (Winkel).

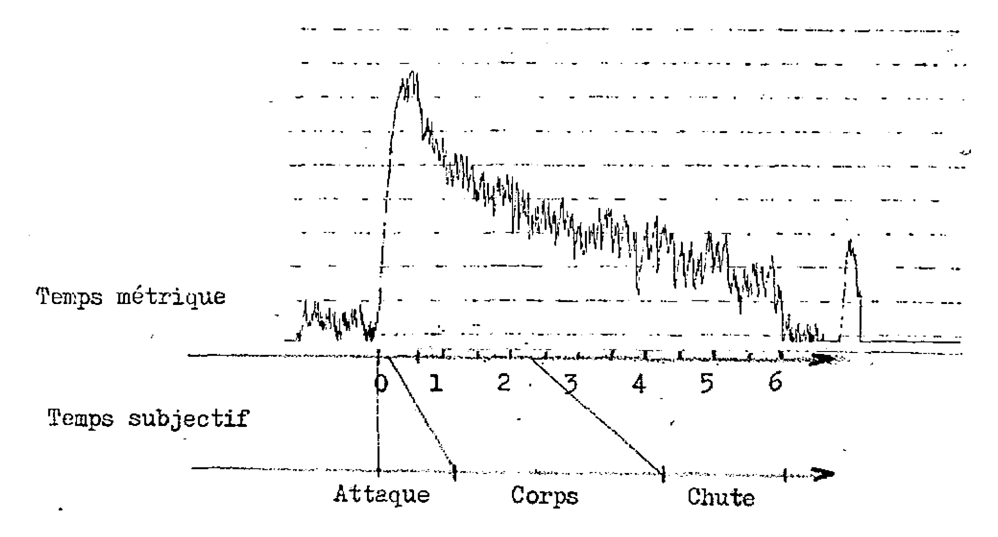
L'escargot, lui, a besoin de 1/4 de seconde pour voir et entendre, mais le requin est plus prompt que l'homme (1/30 de seconde).

Il y a donc une « constante de temps » ou « épaisseur du présent » au-delà de laquelle tout nous devient confus. Rapporté à ce vingtième de seconde, un *la* n'est plus qu'un nombre pur (440 périodes-seconde en 1/20 de seconde donnent 22 oscillations, le *la* à l'octave supérieur 44, le *la* à l'octave inférieur correspond au chiffre 11). Rapporté à l'unité de temps du 1/20 de seconde, un son pur n'est plus qu'un nombre. Même remarque pour la couleur. Ainsi peut-on effacer, en connaissance de cause, la présence du temps dans la dimension fondamentale de l'être musical ou de la couleur en ne retenant qu'un nombre caractéristique de vibrations, soit de l'univers matériel (son), soit du champ électromagnétique (image).

§ III. — La seconde dimension temporelle : Durée des Objets.

Un son de cloche, un son de piano, un cri, un coup d'archet, s'inscrivent en effet dans le temps selon une certaine *durée*. Cela commence, se poursuit et se termine. Il passe, en fait quelques secondes de temps ou quelques mètres de pellicule. Bien entendu, ces secondes ou ces mètres n'ont que des rapports vagues avec la notion de durée qu'ils induisent en nous. Un son court peut paraître long et réciproquement mais, qui plus est, les proportions de l'être sonore qui nous est proposé, ne se révèlent pas à l'aiguille des chronomètres ni à la jauge des centimètres. Un son aura une attaque lente, un corps important, une chute rapide et ces proportions, appréciées par notre sens musical, seront en contradiction avec le chronomètre et le décimètre : cette attaque lente occupera, sur la piste sonore, un espace tout petit, le corps du son sera à peu près équivalent en mesure objective en appréciation subjective, quant à la chute, contrairement à l'attaque, son appréciation subjective sera beaucoup plus courte, en général, que sa mesure objective. Telle est l'*anamorphose* classique entre temps métrique et durée musicale, phénomène qui a été récemment mis en relief par les travaux du Groupe de Recherches Musicales de la R.T.F.

Revenons alors utilement à l'image. Quel est l'équivalent image de cette dimension de l'objet musical ? C'est celle de la durée et des proportions d'un *mouvement*. Si je photographie une pomme et si j'enregistre le *la* d'un harmonium, j'obtiens d'une part une « nature morte » et d'autre part un son mort. Sur les deux pistes S et I, le phénomène sera permanent : cas limite dans l'expérimentation qui nous occupe. Toutes les images sont identiques dans leur succession de même que les sinusoïdes entremêlées du son se reproduisent suivant un graphisme identique tout au long de la pellicule. Image et son statique correspondant, par conséquent, à une corrélation identique tout au long de la plage considérée. Si, au lieu d'une pomme, je filme une bulle de savon, et je mets en face une note de piano, j'obtiens deux *objets animés*. La bulle naît, se développe, éclate. La note s'attaque, se poursuit, meurt. La bulle dans l'espace, mais en fonction du temps, occupe les trois dimensions. La note de piano en dynamique, timbre, etc... s'établit en dimensions musicales et évolue en fonction du temps.



L'enregistrement graphique du profil dynamique de ce son (grincement suivi de résonance) montre comment, dans le temps objectif, se répartit son attaque, son entretien et sa chute.

L'auditeur perçoit ces trois phases de l'évolution du son d'une façon toute différente : si l'attaque réelle dure quelques 1/10es de secondes, elle est néanmoins perçue comme une attaque lente, par contre, l'extinction du son, qui dure quelques secondes, paraît, à l'auditeur, insignifiant.

Il ne faut pas limiter le « mouvement » dont nous parlons au déplacement d'un *mobile,* cas particulier du mouvement des objets.

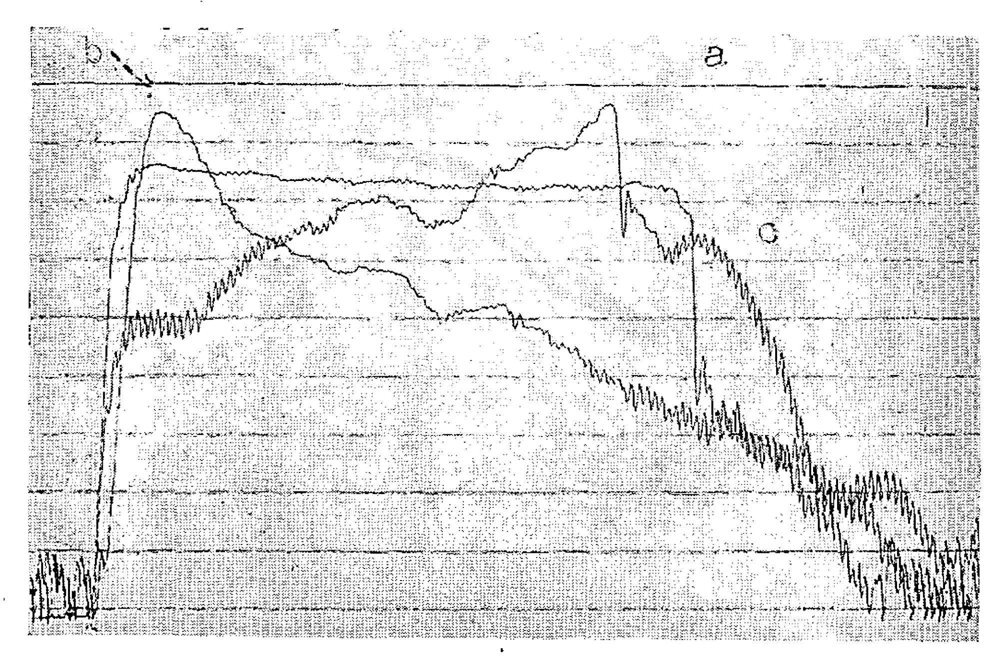
Aux exceptions près du plan fixe (fixité photographique ou objet inanimé), il est rare que les choses prolongent leur permanence sans variation, même subtile, en fonction du temps (les plantes bougent).

De même, la note de piano, si aisée à identifier, n'est jamais identique à elle-même. L'évolution de la note est aussi caractéristique que celle de la bulle de savon. L'existence des objets est logique, quoique éphémère, d'autant plus logique même qu'éphémère. Il est étonnant, en effet qu'un *la* puisse durer, c'est contraire à l'ordre des choses, il faut un *entretien artificiel* (harmonium). Mais il est normal qu'une chose naisse, vive un peu et meure comme une note de piano, comme une bulle de savon. Telle est, et rien d'autre ne peut être plus étroit, la correspondance fondamentale entre les objets sonores et visuels : leur seul point commun, réel, adéquat dans le temps est la *durée* et la façon qu'ils ont de durer. En général, correspondent alors deux façons de durer : pour l'objet visuel il s'agit du mouvement, pour l'objet sonore de l'*entretien*. Qui fait persister l'image visuelle, sinon la fixité (de la pomme) et le mouvement (de la bulle) ? Qui fait durer la note dans sa fixité (harmonium) ou son profil dynamique (piano) sinon le mode d'attaque ou d'entretien ?

Ici est fournie pour des chercheurs une indication féconde. S'ils nous suivent dans cette analyse élémentaire, comme on le voit, ils n'iront pas au hasard de cogitations inutilement esthétiques. Ils se baseront sur un phénomène causal, l'entretien d'une existence, et sur un phénomène de durée, commun à l'objet visuel et l'objet sonore.

Faut-il ajouter qu'un grand nombre de conséquences se développent à partir de notions si simples ? Il y a mille et mille façons de naître, de durer et de disparaître. Quant au *tempo interne* du phénomène, à son *profil temporel,* il se situe, lui aussi, de façon autonome, revêt mille aspects.

Signalons, cependant, une difficulté : nous avons mis, personnellement, des années à définir et à communiquer correctement la notion d'Objet Musical. Quand nous parlons



On a superposé, sur cette figure, les profils dynamiques de notes : Note de violon (a), de piano (b), d'harmonium (c). On remarquera combien leurs *allures* sont différentes. Les pentes caractérisent le mode d'attaque et d'entretien de ces sons.

d'Objet visuel, nous sous-entendons une démarche analogue. Il y a bien le terme « plan » qui s'en rapproche, mais il est doublement équivoque : c'est un conditionnement et non une délimitation. A l'instar du nouveau solfège de la Musique Expérimentale, nous appellerions un plan un « prélèvement » ou un « échantillon ». Mais, un plan peut contenir soit des Objets visuels bien définis, limités dans le temps et dans l'espace (bulle de savon, gestes, chute d'un corps) soit un fouillis d'objets enchevêtrés dans le temps et dans l'espace.

De plus, contrairement à la façon dont se présentent les pistes : discontinue pour l'image, continue pour le son, les Objets se présentent plutôt dans les caractères inverses. Les sons habituels de la musique se présentent le plus souvent à l'état discontinu : grain de son, note de musique. Les objets visuels, et pour cause, n'ont pas cette perpétuelle évanescence, et restent posés sur des tables ou des planches, roulent sur des routes, s'assoient sur des chaises. Ce n'est pas leur existence qui est éphémère, ce sont leurs gestes, leurs mouvements. *L'objet visuel temporel, que nous comparons à l'Objet Musical, est donc le fruit* d'une analyse plus subtile encore.

Mais, nous renonçons à en donner une idée claire en quelques lignes, connaissant, par expérience, le temps qu'il a fallu à une équipe de musiciens, au cours de longues années, rien que pour élaborer la définition claire et commune de certains termes fondamentaux.

§ IV. — Troisième dimension temporelle : Le rythme.

On dispose ensuite les objets les uns à la suite des autres, dans une nouvelle liberté de manœuvre. Si je fais succéder la pomme à *la bulle, puis à une feuille et à une savon*-nette, j'ai quatre objets qui forment, en langage du cinéma, quatre plans. De même, si je joue deux notes d'harmonium et deux notes de piano, j'ai quatre objets sonores que je puis agencer dans un certain rythme. Supposons, pour simplifier, que les plans coïncident parfaitement avec des objets visuels « entiers » et aussi simples que la note. Il est bon de remarquer *que la succession des plans* (rythme) tout comme celle des notes de la mélodie, est tout

à fait indépendante du profil (ou rythme interne) de chaque plan ou de chaque objet musical, c'est-à-dire de la seconde *dimension temporelle* de l'objet visuel ou musical. Rien n'empêche d'imaginer des objets « rapides » montés en rythmes lents, et vice-versa. Qu'est-ce qu'un glas, sinon le scandale d'objets rapides (une cloche évolue très vite) égrenés à un rythme lent. Dans cette succession d'objets, les uns auront un mouvement interne propre et caractéristique (bulle, feuille agitée, note de piano) les autres seront statiques (pomme, savonnette, harmonium). Ainsi, s'établira un contrepoint interne, au sein de la même dimension temporelle utilisée deux fois, comme l'on voit, entre deux rythmes : le rythme interne de chaque image sonore ou visuelle et le rythme de leur agencement.

Telles sont les trois dimensions temporelles communes au son et à l'image.

§ V. — Correspondances dimensionnelles Son-Image.

N'évoquons que, pour mémoire, la première correspondance, celle des rapports de fréquence. Elle n'existe, à notre sens, que d'un point de vue philosophique ou physique ; nous n'en voyons aucune application aisée, ni surtout évidente, sauf à dire avec le poète, que les « couleurs, les parfums et les sons se répondent... »

Rien qu'en musique pure, le recours aux fréquences comme quantification des sons, constitue un attrape-nigaud de première grandeur. Méfions-nous d'en prolonger les méfaits entre sons et images. De toute façon, quel que soit le fondement numérique de deux échelles, elles sont d'une part formidablement éloignées par les chiffres, mais surtout quant à la nature des vibrations, les unes affectent l'univers matériel mécanique, l'autre l'univers électromagnétique. Nous sommes habitués à toucher l'un de nos propres mains, mais l'autre n'est, jusqu'ici, accessible, pour une portion infime, qu'à nos yeux. Estimons-nous heureux de n'être pas plus aveugles et bornons-là nos prétentions.

La correspondance du deuxième type est beaucoup plus réaliste et davantage à notre portée. C'est celle de la dimension temporelle des objets, de leur profil, de leur mouvement ou dynamique interne. Images lentes et sons lents, images vives et sons vifs, images mortes et sons morts, images mouvementées et sons profilés, etc., nous allons revenir là-dessus. Il importe, cependant, de bien voir le lien qui n'est pas un rapprochement anecdotique ou équivoque : c'est la structure de la durée interne de chaque objet, son ou image et c'est un monde inépuisable de correspondances qui s'ouvre ainsi à nous.

La correspondance du troisième type est plus banale, fort connue. C'est celle des allégros des séquences rapides et des andantes des séquences lentes : le rythme des sons et des images, des plans et des notes de musique. En vérité, il y a là aussi équivoque sur les termes, car ce que les cinéastes appellent rythme, les musiciens l'appellent « mouvement ».

Il est comique de constater qu'entre temps, nous avons négligé le fameux trait d'union de l'audio-visuel : le synchronisme, la relation donc d' « avant, après et d'en même temps ». En fait, il s'agit là d'un quatrième problème et voici pourquoi. Nous avons en effet comparé dimension à dimension. Ce parallélisme nous a permis de dégager les trois plans de la correspondance intrinsèque des sons et des images. Mais leur perception simultanée est un phénomène nouveau, en tant qu'il constitue à son tour un événement original. Par exemple, à chaque collure, il y a, en chacun de nous, un chien de Pavlov qui attend sa pitance sonore. A ce chien-là il faudra bien jeter un os de temps en temps.

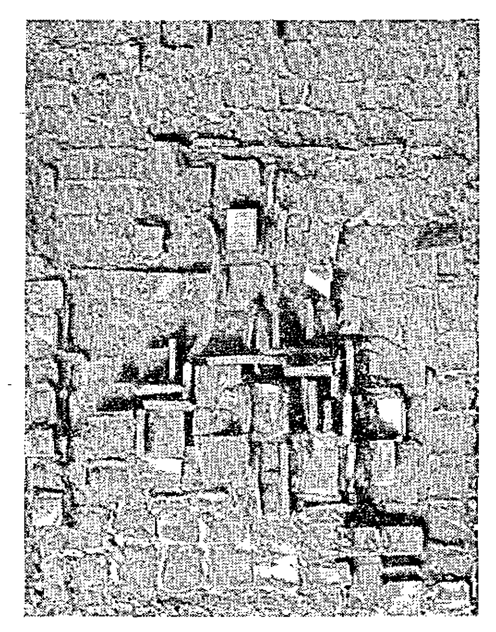
Conclusion : quatre corrélations Son-Image, se groupant deux par deux. Deux d'entre elles sont *phénoménales*. Correspondance de couleur, correspondance de synchronisme, aux deux extrémités du phénomène, l'une la plus occulte, l'autre la plus apparente.

Deux autres sont *dimensionnelles*, sont fonction du temps perceptible, affectent la structure temporelle des objets d'une part et, d'autre part, le rythme qui préside à la disposition des objets dans le temps.

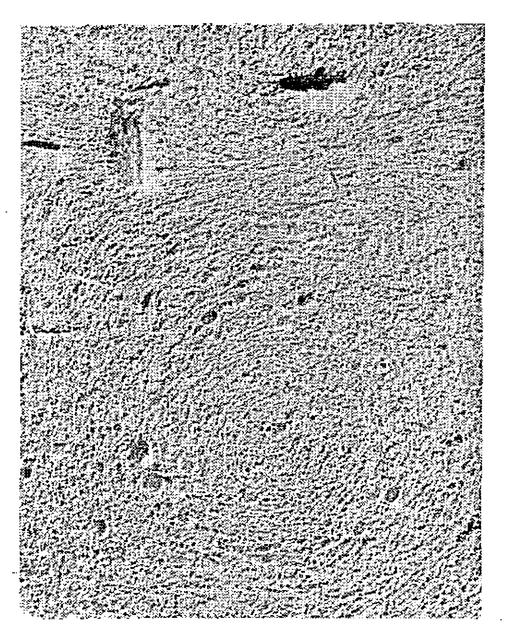
II. — EMPLOI DES OBJETS

J'ai parfaitement conscience de n'enfoncer, en matière de cinéma, que des portes ouvertes. J'ai, cependant, conscience aussi de la nouveauté de pareilles notions en matière de musique.

En musique, tout semblait, en effet, couvert par la notion de rythme. Mais, que tout son ait un rythme interne, une seconde dimension temporelle, soit en définitive un objet animé



Organisation plastique de métal (sculpture de César).



Interprétation plastique d'un matériau (photo de Blanchard).

au même titre qu'un mobile cela, il faut le dire, n'était guère connu et, en tout cas, jamais enseigné à personne.

Cette méconnaissance d'une réalité profonde des structures sonores, explique-t-elle le retard pris par la musique sur les arts plastiques ? Ainsi la peinture « abstraite », de nombreuses décades auparavant, avait provoqué un événement analogue à celui de la musique « concrète » : la découverte du non-figuratif.

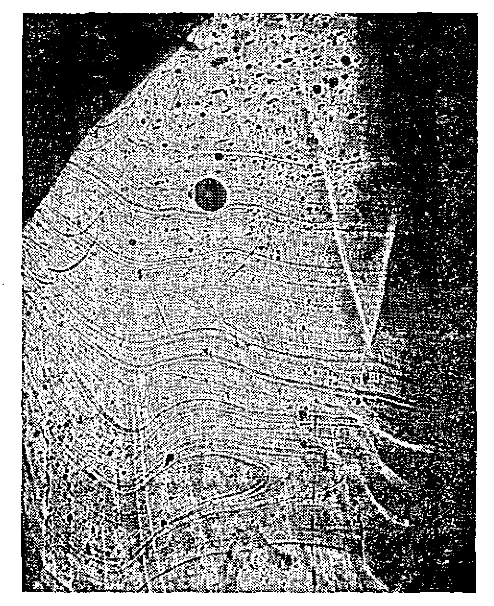
Mais, la situation peut se retourner. Les jeunes musiciens de la nouvelle musique, héritiers à la fois d'une très savante expérience temporelle et bénéficiaires des nouvelles notions musicales, proches des arts plastiques, peuvent se trouver désormais des mieux placés pour analyser certains aspects du montage et de l'emploi des objets, qu'ils soient Image ou Son.

Mais un nouveau parallèle s'impose sur l'emploi des objets. Il est étrange, en effet, de penser que le cinéma abstrait, à la suite de la peinture, ait eu si facilement carte blanche, tandis qu'en musique, le recours que nous fîmes en 1948 à des objets nouveaux, ait pu soulever tant d'indignation.

Or, le cinéma moderne, élevé à l'école du réalisme, n'était pas tellement fait pour accueillir l'image abstraite. Tandis que la distance est moindre entre un son d'harmonium et un son électronique, un piano préparé et un piano banal. L'entrée du domaine musical serait-elle donc plus étroite ? Certes, si l'on compare l'extrême licence de la peinture et des films abstraits et la rigueur avec laquelle les musiciens se voient obligés d'exclure tout son anecdotique. Nous le fîmes nous-mêmes spontanément peu après nos débuts.

Constatation paradoxale, mais fondamentale dans l'emploi des objets : c'est donc l'art le plus réaliste auquel l'abstraction serait la plus aisée et ce serait la musique (dont le langage traditionnel ne peut pourtant pas être qualifié de figuratif) qui serait le plus figé dans l'emploi exclusif de certains objets sonores dits « musicaux ». Essayons d'y voir plus clair.

Ces sons de la musique sont tous dus à des corps sonores. Même le clavier électronique évoque, pour l'oreille, une source sonore bien caractérisée. Il y a donc, en musique, un couple fondamental : corps sonore - objet musical, qui lie indissolublement causalité instrumentale et perception effective. Un instrument n'est autre qu'un corps sonore judicieusement choisi et utilisé pour se faire « oublier » en tant que phénomène anecdotique, afin de livrer à





Recherche d'une structure lumineuse (caustique de Laloux).



Visualisation d'une structure sonore.

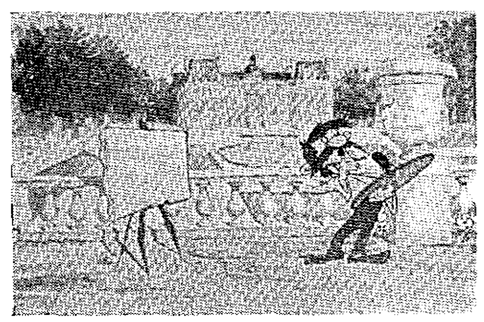
notre attention sélective le « champ » privilégié où évoluent les êtres musicaux dont il est capable.

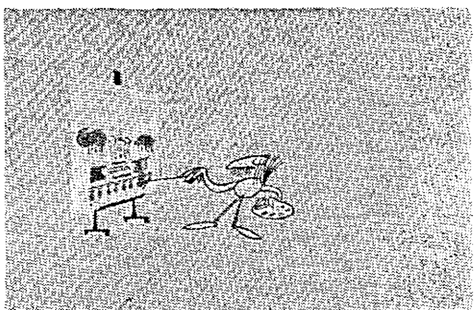
Tandis qu'en peinture abstraite une équivoque demeure souvent entre figuratif et non figuratif, aucune équivoque de ce genre en musique. Un son est toujours à la fois figuratif et non figuratif. Le dualisme est assumé en toute clarté. Aucune distinction essentielle n'est possible entre un effleurement de tôle et un coup d'archet de violon, sauf la plus sotte restriction dans l'utilisation des corps sonores. Personne ne songe plus, en effet, à camoufler ou à brouiller les origines. A travers leur son, ces corps seront reconnaissables. L'important est que cette causalité soit négligeable et en tout cas ne brouille pas la valeur des formes sonores qu'ils produisent. D'où l'art du luthier, de l'exécutant, du compositeur. En musique, on peut opérer sur n'importe quelle source de son en toute *reconnaissance de cause* à condition d'avoir trouvé un *emploi formel* de ces instruments dont les effets méritent le nom d'*objets musicaux*.

Revenons au cinéma et recherchons si cette élucidation musicale conduit à un parallélisme ou à une opposition avec l'image. Apparemment, on offre à l'objectif deux sortes d'objets, les uns réalistes, les autres non-figuratifs. On peut même se passer d'objectif et livrer la pellicule au peintre. Il y aurait donc deux sources d'objets visuels. Regardons-y de plus près.

Tel l'arroseur arrosé, peignons, photographions le peintre, comme le fait de vingt façons Roger Leenhardt. On obtiendra soit le peintre et son chevalet en tant qu'objet anecdotique, soit un détail (la trame de sa barbe ou le centre de sa toile) en tant qu'objet en soi. De tels objets ne seront plus recherchés pour l'anecdote, mais pour la structure de leurs formes et couleurs. Tout de même que le hallali d'une chasse à courre peut être écouté de deux oreilles différentes, celle du garde-chasse et celle du prix de Rome. Ajoutons enfin, indépendamment de la prise de vues, que le montage intervient à son tour, accusant une volonté d'emploi de la part de l'auteur de tirer du même plan, selon son contexte, l'anecdote ou la structure.

Si l'on admet le bien-fondé de cette remarque, on aura la satisfaction de renoncer, pour l'image comme pour le son, aux dilemmes stériles des couples abstrait-concret, figuratifs ou non. On conviendra qu'il n'y a pas d'image ni de son qui ne contienne, en proportion définie (souvent par le conditionnement de nos habitudes et de notre degré de culture), des éléments figuratifs se rapportant à la causalité et des éléments de forme, matériaux livrés à nos pouvoirs d'abstraction.





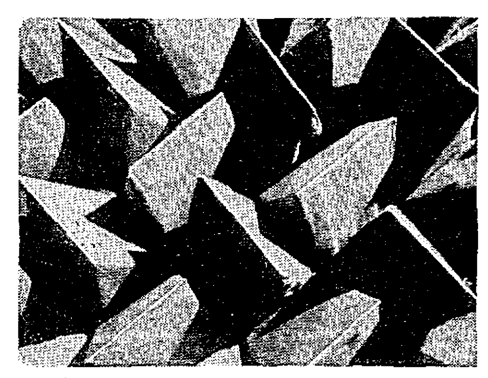
Dans *Patamorphose* ou *Le Désespoir du peintre*, Roger Leenhardt éprouve la palette du cinéaste. Il reprend un sujet unique et limité (un peintre travaillant dans les jardins du Luxembourg) en jouant avec les objectifs, les filtres, l'anamorphose, pour la prise de vue réelle et en juxtaposant les styles et les techniques d'animation : film de marionnettes, dessin sur pellicule, animation de personnages vivants ou d'éléments découpés, la caricature dansante de Disney, le mouvement économique du style U.P.A. comme le dessin extrêmement schématique des cartoons récents.

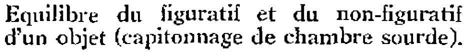
Il faut admettre, cependant, que les marges plastiques semblent, ici, beaucoup plus étroites que les marges musicales. L'image « vire » très rapidement du concret à l'abstrait, du figuratif à son contraire. Entre le bruit et le son musical, la marge, quoi qu'on en pense, est autrement plus large ; on est tenté de comparer ces marges à celles des fréquences, à l'extraordinaire clavier perceptible à l'oreille et à l'octave exigu qui clôt la vision. Mais il ne s'agit là que d'une analogie sans fondement, il serait plus exact de rappeler que les phénomènes optiques semblent surtout servir de signaux à l'homme pour *situer*, *reconnaître*, *utiliser* les objets dans l'espace. Le même pouvoir appartient à l'oreille, mais très secondairement : le son lui ouvre, par contre, non seulement la communication avec ses semblables, mais le langage des choses.

Tandis que le musicien se verra appeler à composer une symphonie plutôt qu'un poème symphonique ou une musique à programme, on attend, normalement, de l'auteur de film qu'il raconte une histoire et très exceptionnellement, qu'il compose un poème. Nous abordons, ici, l'emploi des objets non plus pour eux-mêmes, mais moyennant l'agencement que nous leur avons imposé pour le message qu'ils sont chargés d'exprimer. Jusqu'ici, les objets pris isolément se détachaient plus ou moins bien de leur causalité. Aussi demandons-nous au luthier, à l'exécutant (qu'il s'agisse d'instruments visuels ou d'objets musicaux) de rechercher le meilleur emploi des sons. Désormais, le compositeur intervient, chargé de choisir, d'agencer et d'établir la relation des objets dans leur simultanéité ou leur succession. Dès lors, apparaît un *plan* et le souci dominant d'une *finalité générale*, d'une grande forme, comme disent les musiciens. Si les images et les sons étaient déjà très épurés c'est-à-dire éloignés de l'anecdote, le langage sera spontanément poétique. Dans le cas contraire, le langage immédiat sera réaliste ou surréaliste. Comme disent les docteurs en philosophie « une forme faible est constituée par les corps dont chacun a une forme forte. »

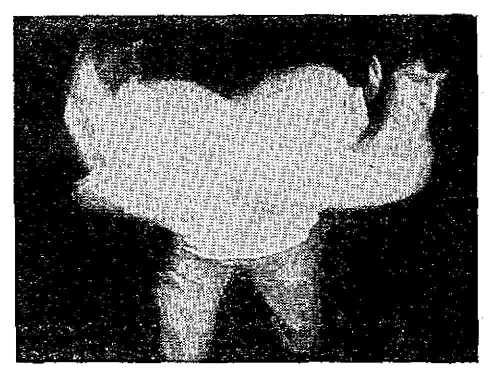
Or, nous assistons, depuis nombre d'années, à de tels excès plastiques, qu'il semble utile de réagir et de donner, s'il le faut, aux amateurs de peinture, les musiciens en exemple. Assez bien placé pour apprécier méthode, travail, voire probité des uns et des autres, je ne puis m'empêcher de comparer le laisser-aller des uns et la rigueur des autres. Laissons de côté les excès de la peinture si curieusement utilisée à des fins commerciales ; ne retenons que les essais de films où l'emploi des images figuratives ou non, avec ou sans trucage, manipulation, etc., semble ouvrir un si vaste champ à la recherche. On ne peut s'empêcher de crier casse-cou. Ce n'est pas en bousculant les objets, accélérant les rythmes, inversant les négatifs qu'on avancera à bon escient. Ce travail, nous avons dit pourquoi, est plus délicat encore que celui du musicien.

Or, il se trouve que le Groupe de Recherches Musicales de la R.T.F. s'est vu rejoindre, depuis deux ans environ, par quelques jeunes gens désireux de s'inspirer de ces travaux pour poursuivre des recherches Image. De même que nous divisions notre travail en travaux de





Equilibre du figuratif et du non-figuratif d'un objet (capitonnage de chambre sourde).



Virage du figuratif au non-figuratif (blocage de mouvement).

lutherie, d'exécution instrumentale et de composition, de même, ces jeunes gens désiraient faire l'inventaire des sources d'images, de leur emploi et de leur assemblage. Je fus assez longtemps sceptique, me méfiant de longue date des parallélismes stériles et la plupart du temps littéraires entre les démarches Son et Image. De plus, la recherche musicale absorbait tout notre temps. Or, ce qui fut d'abord offert à nos musiciens, ce fut de réaliser des musiques pour certains courts métrages d'essai. Très vite, ils eurent à se poser nombre de questions que je viens d'évoquer concernant la structure des matériaux et leur agencement. Sans l'ombre de discussions esthétiques oiseuses, les problèmes se posèrent dans le concret. Il en résulta que nos musiciens furent, devant tel ou tel film, intéressés ou dégoûtés, indulgents ou sévères : ils avaient une clé.

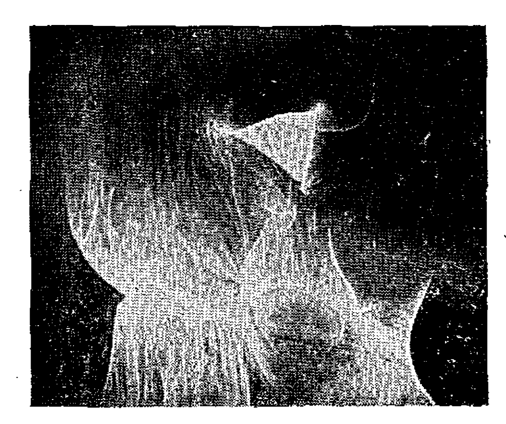
Ils renvoyèrent la balle. Plusieurs essais de montage abstraits étaient en cours, intéressants par les matériaux, mais peu convaincants quant au découpage et au montage. Nos musiciens, fort occupés, firent la moue par manque de temps ou d'intérêt ; ils admirent, cependant, que leurs camarades de l'image puissent se servir de courtes études musicales préexistantes.

Certaines d'entre elles, pour les quelques minutes qu'elles duraient, leur avaient demandé un an de réflexion et d'exécution. Ils donnèrent à entendre que les gens du cinéma pouvaient se livrer au même labeur, guidés, peut-être heureusement, par la nécessité musicale.

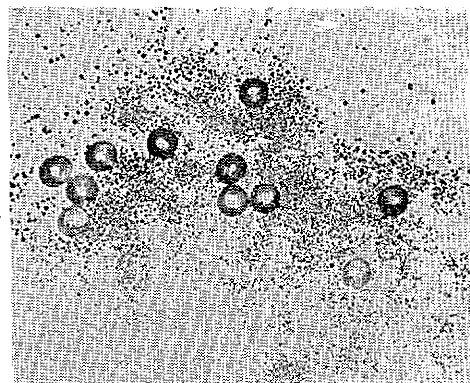
C'est cette expérience que je vais maintenant évoquer. Au niveau de la plus courte étude, c'est, bien entendu, du contrepoint des langages qu'il s'agit. L'intérêt, ici, c'est qu'il n'était pas recherché d'emblée. Nos deux équipes ne se rencontraient pas sur des systèmes poétiques, musicaux, littéraires ou plastiques mais, comme les ouvriers du même bâtiment possédant déjà, sur les matériaux et sur leur agencement, des notions et des méthodes communes. Si les langages pouvaient se raccorder, ce ne pouvait être que par surcroît, au terme d'une démarche expérimentale, pour laquelle comptait d'abord la marche d'approche.



Virage du non-figuratif au plastique.



Caustique, de Patris.



Rapport de grain.

Deux exemples de recours aux techniques du concret dans la recherche des images.

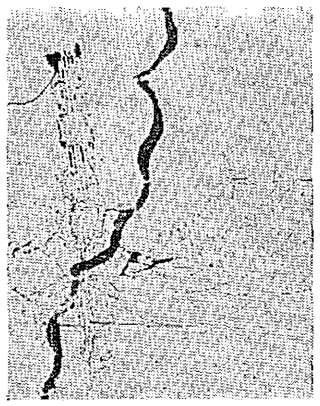
III.— RELATION DES LANGAGES

Avant d'esquisser une conclusion plus générale, j'analyserai quelques-unes de nos expériences récentes. Elles sont sans prétentions esthétiques, sauf à constater, contrairement à ce que j'avais pensé tout d'abord, l'extrême parenté des démarches et la très grande fécondité de deux Groupes de Recherches en constante collaboration.

Trois essais, pour commencer : *Caustiques*, de Patris avec une musique de Maché. — *Objets et Traces*, de J. Brissot. — *Allures* de Heinse, accompagnés de deux musiques préexistantes que j'avais composées en 1958.

Le film de Patris illustre, autant qu'on peut le faire, la démarche caractéristique de ce Groupe. Les *Caustiques*, comme l'on sait, sont formés par la condensation de réflexions lumineuses sur des surfaces réfléchissantes semi-régulières : plaques plastiques métallisées, fer blanc, etc. La recherche de ces images est une recherche de bon emploi, analogue à la recherche des sons intéressants qu'on peut tirer des tôles. Une fois dûment constatée l'identité des deux démarches dans l'emploi des objets, l'analogie générale des résultats (la photo d'une caustique et le son d'une tôle ont au moins ceci de commun d'être des objets caractéristiques et inhabituels) on ne peut que constater également la liberté surprenante de leur assemblage et de leur langage respectif.







L'objet et ses traces.



Le langage des choses.

Certes, pour le grand public, les sons de Maché semblent fabriqués sur mesure pour les Caustiques de Patris, mais cet argument est du même ordre que celui qui fait admettre que le bastringue convient aux Westerns et la Musique douce à l'amour. Nos chercheurs avaient bien raison de se rencontrer sur l'emploi des objets, il leur reste à maîtriser leurs compositions respectives et, même si c'est le cas, à en rechercher un contrepoint plus convaincant.

L'expérience du film *Objets et Traces* fut, pour nous, la plus spectaculaire. Toujours dans le même esprit d'autocritique, je me permettrai de dire qu'à l'inverse de l'expérience précédente, le mariage d'une musique médiocre et d'un montage douteux fut heureux. L'Etude aux Sons Animés, que j'ai composée en 1958, loin d'être une œuvre, répondait à son propos d'étude en associant les sons obtenus par des corps sonores animés de mouvements propres, comme peuvent l'être un rouleau sur un plan incliné, une bille rebondissant sur une cymbale, un disque pivotant sur une membrane, etc. Je m'étais efforcé, en m'inspirant de la logique interne de ces phénomènes, d'en articuler les effets. Contrairement au public qui préférait souvent cette étude à d'autres, je n'en étais pas particulièrement glorieux. Deux ans après, comme divertissement, autant que par devoir de vacances, Jacques Brissot filme les manipulations de l'un de nos camarades peintres, Arman, entre deux plongeons dans la Méditerranée. Entre l'atelier où le peintre en salopette fait rouler, lui aussi, colliers de billes et ressorts à boudin dégouttants d'encre, sur du Canson, et le sable que brossent les algues, il y a le terrain vague des faubourgs de Nice avec ses barbelés, ses rouilles et ses menhirs de ferraille. Du terrain vague remontent dans l'atelier des objets qui font des traces, et ces traces sont elles aussi sur le sable de l'eau mouvante, et sur l'eau des mouvants cheveux des baigneuses.

Je donne ici une description flatteuse de ce qui ne m'inspira, l'été dernier, qu'une vive réprobation. Ces jeunes gens me rétorquèrent que j'avais commis, il n'y avait pas si longtemps, les mêmes déprédations ; en foi de quoi ils avaient l'outrecuidance d'exiger de moi, pour accompagner leur film, la musique des Sons Animés. Je cédai à condition que l'étude musicale ne fût pas charcutée à son tour.

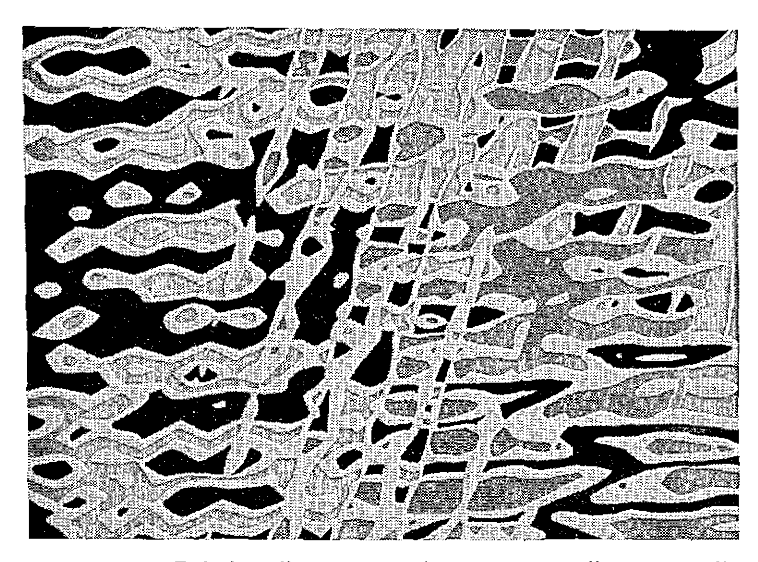
Il faut convenir que, dès que le montage fut esquissé, puis mis au net, un véritable miracle se produisit : tout collait.

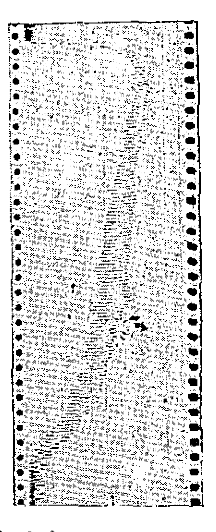
Je cherchai à comprendre. Certes, je ne nierai pas que le chien de *Pavlov y trouvait* sa pitance. Cet animal, affolé par les débordements contemporains, remue la queue, dès que ses maîtres, au sein de l'absurde, apportent une garantie raisonnable. Mais passons du Chien à l'Homme. L'Homme réfléchi que nous nous efforçons d'être, et qui ne se contente pas d'une grossière rencontre anecdotique, apprécie, dans la rencontre des phénomènes, *une justification* intrinsèque. Rien d'anecdotique en effet entre la vague qui lèche le sable et le son de la bille qui roule sur le plateau, sinon le trait commun du phénomène, la forme générale *d'un événement*, la loi de son entretien. Il y a ici, un accord spontané, fort simple en vérité. Les choses, qu'elles soient Image ou Son, parlent le même langage.

La troisième expérience est plus subtile. Elle exploite exclusivement la complicité des phénomènes dont on vient de parler, et non la rencontre des objets. Le plus curieux est qu'il s'agisse de deux démarches parallèles, *mais, cette fois, tout* à fait indépendantes l'une de l'autre. Il y a plusieurs années, sans aucun contact avec le Groupe de Recherches Musicales, le peintre Heinse tourne de courtes séquences avec des lentilles cannelées en mouvement. Elles multiplient et animent un graphisme coloré. Outre les séquences ainsi obtenues, il en ajoute d'autres, dessinées *image par image, sur le même thème*, et suivant la technique du dessin animé.

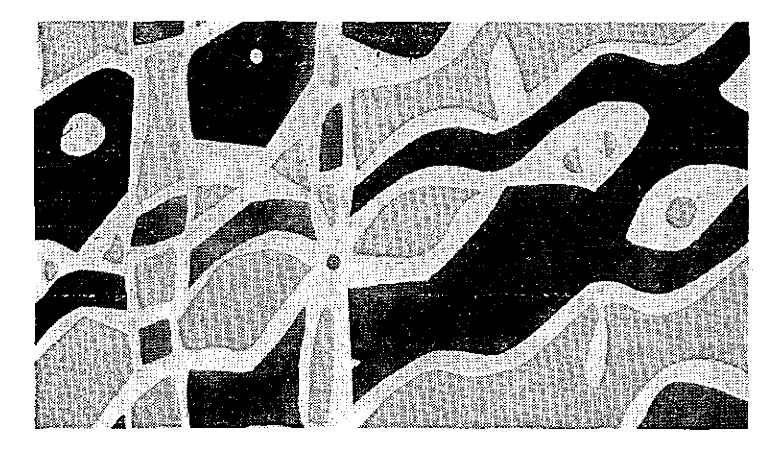
Plusieurs années se passent, sans qu'il *ait l'occasion d'un montage définitif*, jusqu'au *jour où il vient nous montrer ses images*, dans lesquelles nous reconnaissons aussitôt l'équivalent du caractère musical que nous avons nommé « allure ». *L'allure* d'un son c'est sa loi d'entretien, le rythme interne de sa structure, ce qui le fait vivre et changer du début à l'extinction tout en sauvegardant sa permanence. Heinse, présentait ainsi des objets visuels *permanents, mais qui vivaient* de divers rythmes caractéristiques, grâce aux vibrations optiques qui animaient leurs formes et leurs couleurs.

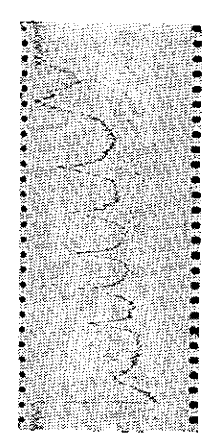
Le rapprochement de ces images et de l'Etude aux Allures que j'avais composée, également, en 1958, semblait s'imposer par la nature des phénomènes. Serait-il possible, cette fois encore, de proposer au peintre cette musique comme *canevas de montage* ? Autant le rapprochement des phénomènes semblait justifié, autant le contrepoint des langages pouvait





Relation d'une trame fine avec une allure naturelle (cloche).





Relation d'une trame grossière (dessin animé) et d'un objet sonore artificiel (sons à l'envers).

être aléatoire. En fait, la rencontre Son et Image, présenta de grandes difficultés, lorsque apparurent les plans redessinés par Heinse, image par image. Pourtant, au cours de l'étude musicale, certains passages, rompant avec les allures *naturelles* des corps sonores, présentent des objets musicaux « travaillés à la main » et comme artificiellement tramés. J'eus l'idée de faire voisiner cette matière musicale avec les séquences redessinées. Dès que ce parti fut pris, tout alla aisément et ce qui fut le plus remarquable, c'est l'aisance, précisément, d'un contrepoint qui pouvait se dérouler fort librement, dès que la structure des images et des sons était en parenté. Aucun besoin d'ajuster numériquement battements ou mouvements. C'est l'esprit qui comptait, et non la lettre, moyennant un certain respect du « scénario », du dialogue sans parole qui s'établissait de lui-même entre les événements Son et Image.

Je pouvais donc me réjouir, en si peu de temps, de rencontres et d'expériences aussi heureuses. Je me réjouissais d'autant plus que, ne me jugeant aucune compétence en matière de cinéma, je ne recueillais pas, sans quelque appréhension, les espoirs et les travaux d'une nouvelle équipe. Je gardai pourtant quelque nostalgie du domaine le plus banal : celui des images réalistes, non par ambition démesurée, mais plutôt par prudence. Je me méfie instinctivement d'un domaine d'investigations trop étroit, d'une démarche exclusive. La recherche, me semble-t-il, même si elle doit se borner à quelques incursions très orientées, doit garder la perspective d'un assez large horizon.

Je me rassurai cependant en estimant que tant d'autres bons esprits, de Groupes de Production dans le cinéma comme dans la Télévision, étaient attelés au problème général. Nous pouvions bien, quant à nous, limiter nos objectifs à ce qu'il est convenu d'appeler le Film Abstrait. Hélas, nous étions condamnés au film abstrait comme à la Musique Concrète. Pourtant, de cette dernière enceinte, nous venions, il y a peu de temps, de nous échapper pour rejoindre, à travers la Musique Expérimentale, la Musique Universelle. Aurions-nous, de sitôt, l'occasion d'en faire autant avec l'Image ?

Or, le même Jacques Brissot, inspiré décidément par les pays méditerranéens, avait en cours un montage sur l'Egypte. Nous tombions là d'un excès dans l'autre : nouvelle vague à Nice, Pères Nobles avec les Pharaons. Je n'étais guère enclin à voir, dans ce film, d'autre projet que celui d'un honnête documentaire assaisonné, le cas échéant, du solo conventionnel d'un speaker-poète.

Mais Brissot ne l'entendait pas ainsi. Nombre de plans avaient été tournés par lui image par image ; son découpage s'efforçait, au-delà du poétique et du documentaire, de retrouver le sens du paysage et des monuments égyptiens. Les textes du Livre des Morts le hantaient. Nous nous proposâmes de puiser, dans ces textes, des passages qui s'offriraient à l'imagination comme des objets de pensée, des thèmes diraient les musiciens, sans rechercher

aucunement de contrepoint anecdotique ni de poésie gratuite. Cette expérience est trop neuve pour que je puisse déjà en juger ; elle vient de nous ouvrir presque fortuitement, une brèche importante sur l'avenir.

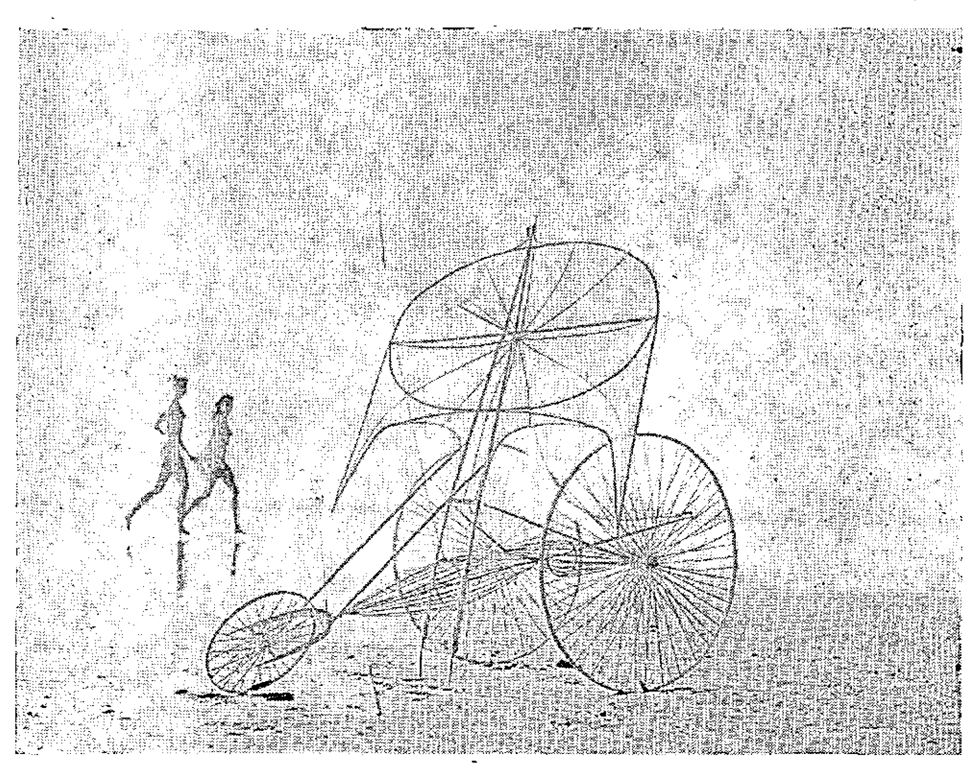
Car le contrepoint des langages comporte aussi la présence du langage. Une idée toute simple nous vient : de même qu'il fut profitable aux images d'emprunter leur canevas de *montage à des musiques, pourquoi les films ne seraient-ils pas construits sur des textes* pré-existants ? Je me souviens, à ce propos, des débuts du Studio d'Essai : tout, à l'époque, était radiophonique, microgénique ou n'était pas. Avec Jacques Copeau et Albert Ollivier, nous portâmes bravement au micro Homère, Péguy et Proust, dont le moins qu'on puisse dire est qu'ils n'appartenaient pas aux classiques de la Radio et ne se prêtaient guère au re-writing des dialoguistes professionnels. Ces textes furent prononcés par de jeunes inconnus *qui s'appelaient Catherine* Toth et Ivernel, Suzanne Flon, Olivier Hussenot, Louise Conte... L'expérience réussit.

Je n'ignore pas les extraordinaires contraintes qui pèsent sur l'industrie cinématographique ou sur l'entreprise Télévision. Plus extraordinaires encore sont les habitudes professionnelles si vite cristallisées dans des domaines pourtant si récents. Aussi me paraît-il difficile de heurter de front d'aussi vastes citadelles, d'aussi puissants intérêts. Lorsqu'on *fait des essais, il faut pouvoir, il faut oser se tromper neuf fois sur dix pour mériter* la dixième chance.

Que la R.T.F. permette, avec des moyens modestes, un tel laboratoire est une grande chance offerte à la jeune génération et une grande responsabilité pour ceux qui sont chargés de l'accueillir et de lui donner à la fois les moyens et une discipline de travail.

J'ai cherché à dire ici, au-delà de l'anecdote, comment un enchaînement quasi fatal m'y avait entraîné. Puis-je ajouter, sans forfanterie, qu'une certaine ignorance ou, du moins, le goût des apprentissages, comme cela arriva en musique, peut nous servir ?

Pierre SCHAEFFER.



Gracieux objets (photographie de Bouchaud).

LE NOUVEAU CINÉMA AMÉRICAIN

TENDANCES ET CLIMAT

par Jonas Mekas

A défaut d'autre chose, la Nouvelle Vague a eu un résultat en Amérique : elle a poussé les Américains à se chercher une nouvelle génération de cinéastes.

Comme toujours, de nouveaux films sont tournés par de nouveaux venus, le plus souvent jeunes, travaillant à Hollywood comme loin de la Californie. Un récent numéro de *Variety* comptait 25 productions à petit budget, coûtant moins de 100.000 dollars, en cours de tournage à New York. Comme ces films sont réalisés avec l'intention de les vendre plus tard aux grandes compagnies, ils ne s'écartent guère des sentiers battus et misent sur des sujets peu audacieux. Néammoins, certains d'entre eux nous révèlent davantage de la personnalité de leurs auteurs. Nous pourrions citer *Stake out on Dope Street* d'Irving Kershner ; *Crime and Punishment U.S.A.* des frères Sanders ; *The Proper Time* de Tom Laughlin ; *Private Property* de Leslie Stevens. Sans posséder une très forte individualité, ils introduisent néanmoins des visages inconnus, des décors neufs, nous offrent des ambiances et des dialogues plus proches de la réalité contemporaine, témoignent d'attitudes et d'une sensibilité plus modernes.

Tôt ou tard tous ces metteurs en scène, ayant passé leur examen d'entrée à Hollywood, iront travailler professionnellement auprès de leurs aînés, sans avoir provoqué de véritable révolution. Ainsi une demi-décade plus tôt un groupe de jeunes metteurs en scène doués partit pour Hollywood et rien de neuf ne se produisit. Je pense à des réalisateurs comme Sidney Lumet, Martin Ritt, Delbert Mann, Arthur Penn, Robert Aldrich, Stanley Kubrick, Jack Garfein, etc. C'est-à-dire toute l'école des années cinquante. Leur seul mérite fut de rapprocher un peu le cinéma américain de la réalité, ou peut-être vaudrait-il mieux dire, du Bronx (quartier populaire de New York. NDT). Cinéma typiquement petit bourgeois, illustré au mieux par *Marty* et *Douze Hommes en colère*. Seule la génération suivante devait apporter un changement radical, l'équivalent de ce que cherchent à atteindre la jeune génération française et le groupe anglais du Free Cinema : un cinéma d'auteur. C'est de cette génération, encore à peine sortie de l'œuf, que je voudrais parler ici, la génération parvenue à maturité au moment où l'Amérique connaissait des transformations radicales, où se faisait sentir le poids de l'angoisse atomique contemporaine. Des transformations techniques, économiques et psychiques commencent à affecter notre vie quotidienne, nos émotions et nos rêves. Nos besoins, le milieu où nous vivons, sont complètement différents, et influent même nos mouvements physiques,

notre élocution, notre façon de nous vêtir et, naturellement, notre comportement amoureux. Pour rester de plain pied avec son époque, pour être vu et goûté par cette génération, le cinéma doit lui aussi évoluer, ou bien se résigner à des salles à moitié vides, ou pleines de vieillards. D'où la nécessité de films modernes dans leurs sujets, dans la façon de les traiter et dans la sensibilité qui s'y exprime. La plupart des metteurs en scène révélés au cours des années cinquante ont échoué à satisfaire ces besoins, aussi « contemporains » qu'ils puissent paraître aux Européens. Ils se contentent de perpétuer des styles et des méthodes depuis longtemps dépassés, tournent des films qui ne signifient plus rien pour la génération d'après guerre.

Le changement était inévitable. Le vieux cinéma américain devenait intolérable. Les premiers bourgeons se mirent à éclore en secret un peu partout. Encore frêles, rares, mais en continuelle croissance et capables un jour de communiquer alentour un peu de leur sève juvénile. Pour se rendre compte de ce qui se passe on doit abandonner les sanctuaires du cinéma officiel et descendre dans les limbes où naissent idées et rêves, où se forme le nouveau climat dont s'imprègnera un jour le grand public, à la surprise générale. Avant d'aborder concrètement ce Nouveau Cinéma Américain, je voudrais, pour faciliter la compréhension du problème, mentionner quelques autres facteurs importants :

1. Le rôle croissant joué par New York. New York s'est toujours opposé à Hollywood géographiquement et idéologiquement. C'est là que vivent les meilleurs des critiques américains, Lewis Jacob, Parker Tyler, le regretté James Agate, Herman G. Weinberg, Richard Griffith, Gilbert Seldes, le groupe de Film culture, et tous les membres du groupe de cinéma expérimental. Robert Flaherty vivait à New York ; et c'est là qu'on trouve Sydney Myers de *The Quiet One ;* Kazan de *Boomerang ;* Morris Engel et Chayefsky. La Nouvelle Vague et Bergman ont été consacrés par la critique newyorkaise. Il n'est donc pas surprenant que la réaction contre Hollywood, les idées et les œuvres nouvelles, aient pris naissance sur la côte Est.

2. On doit mentionner au passage que le rôle des Indépendants hollywoodiens a été fortement exagéré. Les meilleurs des films hollywoodiens traditionnels *(Autopsie d'un meurtre, Géant, Ben Hur),* viennent toujours des gros producteurs hollywoodiens. Mais les meilleurs films anti-Hollywood ont peu à voir avec les Indépendants. Ils sont l'œuvre de créateurs individuels de la côte Est, ou de cinéastes influencés directement par le climat cinématographique de la côte Est *(Shadows, Weddings and Babies, On the Bowery).*

3. Bergman et la Nouvelle Vague ont tiré les critiques américains et le public d'une longue léthargie. On commence à faire campagne pour un cinéma plus contemporain. L'enthousiasme du public stimule et inspire les nouveaux cinéastes. Ils savent que dans ce climat leur chances d'obtenir des facilités de financement et de distribution s'accroissent. Ils se sentent davantage de courage pour prendre des risques. Ils ne savent toujours exactement où ils vont, mais ils rejettent catégoriquement les vieilles routines. Parfois même, fatigués de toujours frapper aux portes des distributeurs et des directeurs de salles, ils ouvrent leurs propres cinémas. Ainsi Lionel Rogosin avec son cinéma de Bleeker Street où il projette *Come Back, Africa,* qui avait été refusé partout. Un autre cinéma, *The New Yorker,* vient d'être ouvert par le critique Daniel Talbot ; au premier programme, *Pull My Daisy.* Ces deux salles deviendront peut-être les tribunes du nouveau cinéma américain. Leurs directeurs se sont déclarés résolus à montrer avant tout des œuvres de jeunes cinéastes. Le terrain est préparé, l'explosion est imminente.

4. On ne doit pas sous-estimer l'influence du cinéma expérimental, des œuvres qu'il a présentées dans les ciné-clubs à travers le pays, des journaux et revues qui l'ont soutenu, *Cinema 16, Film Culture,* et principalement du critique Parker Tyler : ces derniers ont réussi à imposer l'idée que pour pouvoir s'exprimer en toute liberté, pour devenir un art personnel, le cinéma ne doit plus compter sur la collaboration des salles commerciales ou la bénédiction de l'industrie. Ce désenchantement et cet abandon sont les conditions premières de la liberté cinématographique. Cette attitude est d'ailleurs encouragée par le climat prévalant dans la nouvelle Amérique en général, même parmi ceux qui n'appartiennent plus à la nouvelle génération mais vivent en marge d'elle. N'ayant pas su développer une attitude qui leur soit personnelle, nous pouvons dire qu'ils ont été l'emprunter à leurs enfants.



Lionel Rogosin, pendant le tournage de *Come back, Africa.*



La première date capitale dans cette évolution se situe vers l'automne 1958, lors de la première projection de *Shadows*, réalisé par l'acteur John Cassavetes. Filmé en 16 mm. pour la modique somme de 15.000 dollars et ensuite en 35 mm., ce film indiqua clairement les tendances du nouveau cinéma américain et en même temps détruisit le mythe de la production à un million de dollars. *Film Culture* put dire à l'époque dans un éditorial intitulé « Appel pour une nouvelle génération de cinéastes » : « *Shadows* montre qu'on peut réaliser avec 15.000 dollars un grand film. Et un film qui ne trahit pas la vie ou le cinéma. Qu'est-ce que cela prouve ? Cela prouve que nous pouvons faire nos films *maintenant* et *par nous-mêmes*. Hollywood et les Hollywood miniature des Indépendants ne tourneront jamais nos films. »

La révolution était en marche.

Shadows est un film sans intrigue, filmé sans script. C'est d'abord une série d'improvisations sur quelques incidents dans la vie d'une famille de Noirs, deux frères et une sœur. Vu que la majeure partie du film se déroule la nuit, l'ambiance est avant tout celle de rues solitaires mal éclairées, de bars et de lumières au néon. Par de continuelles improvisations et explosions de sentiments, la tension du film monte graduellement, sans qu'on ait le moindre sentiment de contrainte, et simultanément une image de la grande ville se forme dans l'esprit du spectateur, avec ses rues et ses vagabonds nocturnes. Nous découvrons l'ambiance de cette fourmilière assoupie, les rapports mutuels de ses habitants, l'amour candide et les querelles familiales. En un sens le film n'a ni queue ni tête. Au mot fin rien n'a beaucoup changé, aucun problème n'a été résolu. Mais cette qualité de l'accidentel, du fragmentaire, est précisément ce qui rend le film si spontané, si convaincant, si véridique. Cette réussite doit beaucoup à la sensibilité de Ben Curruthers qui joue le jeune homme solitaire. Le personnage est né d'un bref paragraphe, que je reproduis dans sa totalité :

Benny. — Inquiet de ne pas connaître exactement la couleur de sa peau, il voudrait se faire admettre dans le monde de l'homme blanc. Au contraire de son frère Hugh, ou de

Janet, il n'arrive pas à libérer son émotivité. Il a passé la majeure partie de sa vie, à ce jour, à décider quelle était sa couleur. Maintenant qu'il a choisi d'être un Blanc, le problème pour lui est de l'intégrer. Cela lui est difficile, car il sait qu'en un sens il trahit les siens. Sa vie est un combat sans but pour trouver quelque *chose d'abstrait, son existence* quotidienne ne débouche sur rien, et il va... » (Fin du scénario.)

Je voudrais ici faire une parenthèse, qui n'en est pas une. Il existe deux versions de *Shadows*. Après la projection de la première version, la réaction des plus jeunes spectateurs fut enthousiaste. Mais les distributeurs furent choqués. Ils réussirent à convaincre Cassavetes de tourner des scènes supplémentaires et de refaire le montage pour rendre le film plus commercial (1). Il en résulta un film bâtard, hybride, qui n'a ni la spontanéité de la première version, ni son innocence, ni sa fraîcheur. C'est malheureusement la seconde version que les producteurs envoient maintenant dans les Festivals et s'efforcent de vendre. Et vu que c'est *la seule que* verront beaucoup de spectateurs je voudrais éviter toute équivoque. Toutes les qualités que je trouve à *Shadows* ne concernent que la première version du film, et elle *seulement* (qui débute avec Benny en train de marcher dans la rue, rencontrant ses amis, le générique apparaissant beaucoup plus tard. La seconde version, la bâtarde, s'ouvre sur une « session » de rock' n' roll et le générique apparaît aussitôt, comme dans *Look Back in Anger, le film anglais de Tony Richardson* d'après la pièce de John Osborne).

Là où *Shadows* première version excellait, c'était dans l'utilisation exemplaire des nombreux éléments qui caractérisent aujourd'hui le Nouveau Cinéma Américain, et souvent

(1) Ceux qu'intéresse cette affaire de la double version doivent *lire les déclarations de John* Cassavetes, Ben Curruthers et Jonas Mekas dans « The Village Voice » des 16 et 30 décembre 1959, et du 27 janvier 1960.



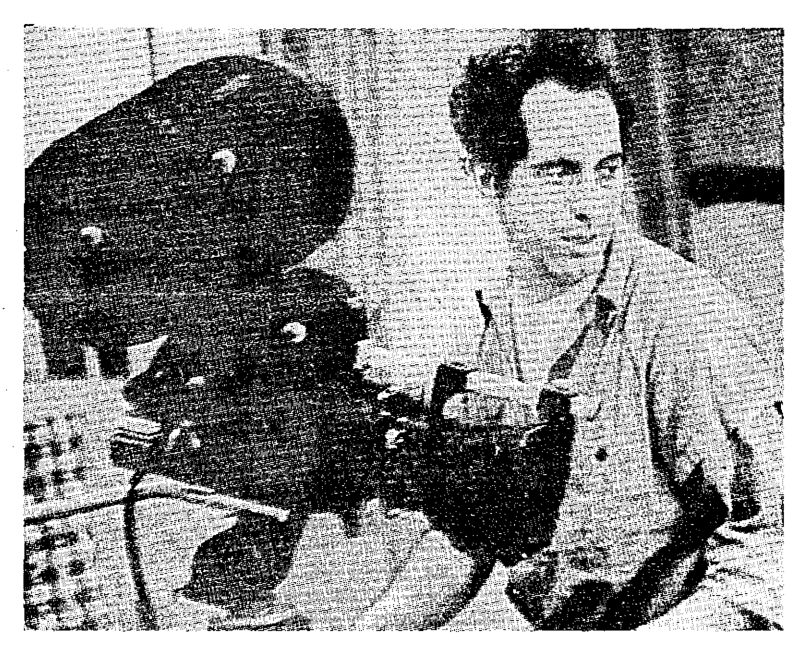
John Cassavetes, interprète du film de Donald Siegel, *Crime in the Streets.*



John Cassavetes, metteur en scène, pendant le tournage de *Shadows.*

correspondent aux recherches de la Nouvelle Vague française. Particulièrement si l'on compare *Shadows* aux ouvrages de Truffaut et de Jean-Luc Godard. Louis Malle, même après une vision de la copie mutilée, ne put qu'en admirer les qualités de spontanéité. Le film français qui s'en rapproche le plus, pourtant, est *Moi, un Noir*, avec la différence que Cassavetes emploie des acteurs « réels » au lieu de gens « réels ». Comme il n'y avait pas de scénario écrit, les acteurs durent improviser leur texte au moment du tournage. Le langage, les situations, les détails de l'action, ont toute la fraîcheur qu'on associe avec le mot improvisation. Comme le metteur en scène n'était qu'un guide, une sage-femme (souvenons-nous de la liberté que Renoir accorde à ses acteurs), on n'a pas l'impression qu'on cherche à vous imposer un point de vue, une morale quelconque. Les épisodes étaient des situations improvisées objectivement, des événements dont on laisse au spectateur le soin de tirer les conclusions. Tout comme Truffaut dans *Les 400 Coups*. La photographie elle-même renforçait cette impression d'observer la vie en mouvement. Fortement contrastée, sans bavures, sans le poli et le *schmaltz* hollywoodiens. Pas d'embellissement, pas de John Alton et Cie, pas de maquillage, pas d'angles trop consciemment recherchées. Seulement de temps à autre quelques close-up comme au bon vieux temps.

Les faiblesses de John Cassavetes sont celles d'un débutant, de quiconque s'avance à tâtons en terre inconnue. Cassavetes ne savait pas très bien où il allait, ignorait sur le fond ses intentions artistiques. Ce que Cassavetes obtint fut plus le résultat de son « ignorance » que de ses « connaissances ». (Souvenons-nous de la remarque d'Orson Welles à propos de *Citizen Kane* : « Je n'ai pas cherché délibérément à inventer quoi que ce soit. Je me suis simplement dit : pourquoi pas ? L'ignorance est souvent un grand don, elle confère aux choses



Robert Frank.

une qualité particulière. C'est cela que j'ai apporté à *Kane* : mon ignorance. ») Les imperfections elles-mêmes, le « non-professionnalisme » de la technique, deviennent partie intégrante du film, le meilleur de son style, lui conférant une certaine rudesse, une certaine impureté, qui le rendent *plus authentique, moins officiel.* Sans le savoir, Cassavetes a retrouvé cette rudesse, cette impureté, qui caractérisent tout l'art américain moderne : la musique d'Allan Kaprow, le théâtre de Julian Beck et de Judith Malina, les peintures d'Alfred Leslie, les sculptures de Richard Stankiewicz, les écrits de Kerouac et Ginsberg — partout vous trouverez ces touches de « slang » et d' « impureté » qui dans un cas précis *détruisent le sentiment* de la respectabilité classique. En peinture, par exemple, les touches finales d'un Alfred Leslie sur la toile consistent en éclaboussures et dégoulinements de peinture avec lesquels il détruit intentionnellement *l'illusion artistique, pour nous* remettre à l'esprit le studio de l'artiste et ses pinceaux. Cette touche d'actualité et d'action offre un exemple de lyrisme en situation que nous retrouvons dans toute la vie et l'art américains. C'est cette qualité de spontanéité qui caractérise *Shadows,* c'est la même qualité qu'Alfred Leslie a lui-même apportée plus tard au cinéma dans *Pull My Daisy.* Ils semblent tous nous dire : vivez, soyez en *contact avec la* vie, c'est autrement important que de créer de l'Art.

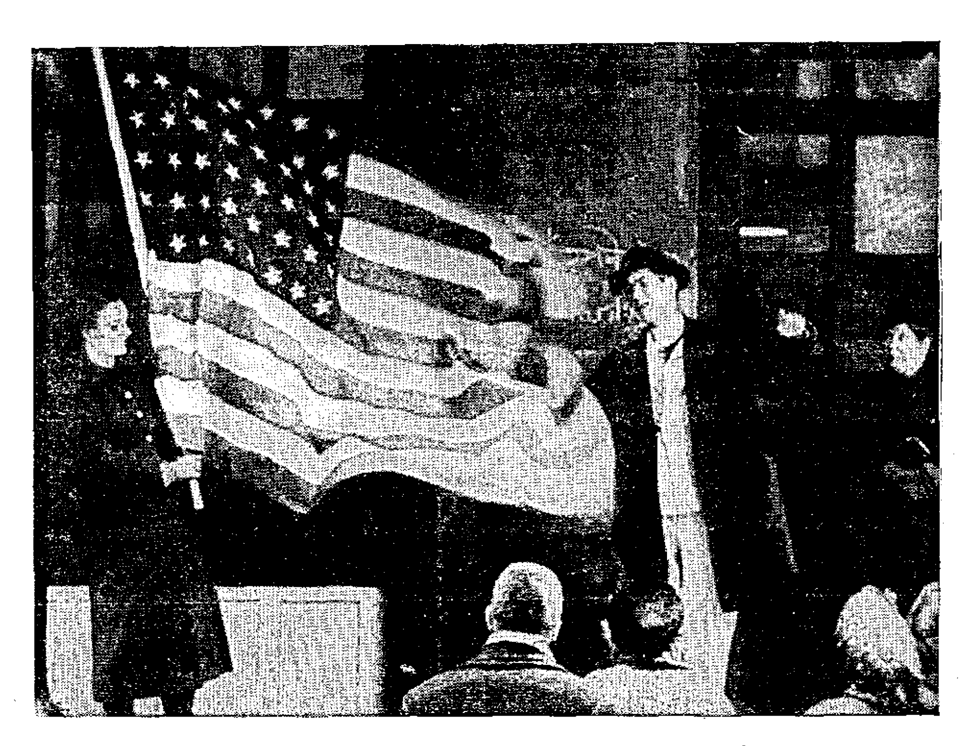
Pull My Daisy (mis en scène par Robert Frank et Alfred Leslie) est une libre improvisation sur une scène d'une pièce non jouée de Jack *Kerouac. On* nous montre une soirée chez un jeune habitant de Greenwich Village, un « chemineau » à qui rendent visite ses amis « poètes » et un jeune « Evêque » d'une confession indéterminée. Parmi les poètes, on voit au naturel les mages de la Beat Generation, Gregory Corso, Allen Gisberg, Peter Orlowski, discutant et gesticulant et improvisant à qui mieux mieux ; la mère de l'Evêque joue de l'orgue, sa sœur actionne les soufflets. Ils bavardent, boivent de la bière, parlent de Dieu, jouent de la trompette, parlent encore. Il ne se produit rien... La caméra impitoyable et sauvage nous révèle la chambre à coucher, *l'évier, la table, les punaises...*

Un des aspects les plus fascinants de *Pull My Daisy* est la bande sonore. Le film a été tourné sans son, Jack Kerouac parle pour chaque personnage, discute librement leurs actes. *Pendant* l'enregistrement du commentaire, Kerouac improvisa à l'instant même, sans aucune

préparation, sans rien connaître du film, dans une sorte de transe poétique comparable aux visions d'un intoxiqué. Son commentaire a une intensité, un côté magique, sans précédents dans le cinéma américain. De même que *Hiroshima mon amour* et *Moi, un Noir* perdent beaucoup de leur beauté verbale pour des spectateurs anglo-saxons, de même *Pull My Daisy* risque de se voir amputé d'une bonne partie de sa bande sonore dans les pays ne comprenant pas l'anglais.

Robert Frank et Alfred Leslie ont déclaré en guise d'introduction à leur film : « L'intention des auteurs a été de faire une œuvre qui réponde parfaitement aux exigences délicates de James Agee : « Les films dont je rêve ne seront pas des documentaires mais des ouvrages de pure fiction, pénétrant, attaquant ou collaborant avec une réalité qui n'aura pas été fabriquée et répétée. *Pull My Daisy* est une tragi-comédie sur la vie d'un ex-drogué *(junkie)*, Milo et de sa femme. Espérant ramener son époux à une saine conception petite-bourgeoise de l'existence et sauver son âme, elle invite un jeune « Evêque », qui s'est donné à lui-même l'investiture, et sa famille pour qu'ils le rencontrent et discutent avec lui. Milo de son côté a invité ses amis poètes. Inévitablement un conflit d'identités éclate, atteint un paroxysme. Exactement... qui est qui... quoi est quoi... pourquoi est pourquoi... comment est comment... Folle soirée, visite démente, assemblée héroïque et confuse. »

Pull My Daisy n'a pas d'intrigue, ne suit aucune logique. C'est surtout le portrait de la condition secrète de toute une génération. On pourrait même l'appeler un film « beat » — et le seul vrai film « beat » tourné à ce jour si la chose peut réellement exister — pour autant que le « beat » est l'expression du rejet inconscient et spontané par la jeune génération des attitudes des petits-bourgeois, ou des businessmen. Avec toute son absurdité apparente, c'est le film le plus parfaitement authentique sur l'Amérique que nous ayons vu depuis longtemps. Pas de mensonge, pas de prétentions, pas de morale.



Pull My Daisy, de Robert Frank et Alfred Leslie.

Richter et Cocteau ont déjà introduit dans leurs films des amis peintres ou poètes. Mais ils les ont utilisés dans des situations et mouvements symboliques. *Pull My Daisy* n'a rien à voir avec cette symbolique littéraire. Les situations sont celles de tous les jours, sans intentions cachées. Et pourtant l'impression finale qui s'impose est celle d'un *monde étrange et absurde*, avec sa logique et sa signification propres. En même temps, ce monde est bien le nôtre, sans erreur possible, l'essence de notre univers, ou plus véridiquement, le monde de la jeune génération « beat ». Une fois encore la photographie, en noir et blanc, est entièrement soumise à la création de ce climat. Lyriquement miteuse, jamais chic ou envahissante, modeste, elle s'attache continuellement à révéler des détails et des actes qui, malgré leur inconséquence apparente, possèdent les qualités fondamentales de la réalité contemporaine américaine. Robert Frank, également opérateur du film (son livre, « Les Américains », parut l'an dernier à Paris et vient de sortir à New York), a réussi à détruire le cadrage statique, composé, artificiel, dont se réclament toujours avec émotion les thuriféraires de l'art muet et qui fait encore des ravages dans le cinéma parlant. Il suffit déjà de regarder les photos fixes de Frank pour se rendre compte qu'elles ne sont jamais fixes ni statiques. Elles sont cadrées, coupées d'une telle façon que l'équilibre de l'image est constamment rompu — cela par une série de balancements et de poussées vers les bords du cadre, vers quelque chose de plus grand, vers la totalité de la vie en action. Quand les « professionnels » du cinéma artificiel s'indignent que Frank ignore les règles du cadrage, qu'il coupe les têtes, etc., ils méconnaissent toute l'originalité de la véritable cinédynamique. Frank nous dit : plus de vignettes ; plus d'albums amoureusement et statiquement composés d'images supposées en mouvement ; plus d'éclairages plats et sirupeux à la Alton ; plus de cadrages léchés !

Le renversement d'Hollywood et de sa *cinématographie « officielle » est un des apports* essentiels du Nouveau Cinéma Américain. Les films de Morris Engel, de Lionel Rogosin et Robert Frank en noir et blanc, le film en couleur de Bert Stern, *Jazz on a Summer's Day*, ont fait avancer le cinéma américain d'une décade au moins, ils ont repris l'esthétique cinématographique là même où G.R. Aldo l'avait laissée à sa mort, il y a cinq ans.

*

Ce qui nous oblige à mentionner une autre préoccupation importante du nouveau cinéma américain : l'effort pour libérer la caméra elle-même. C'est ce qu'a obtenu, et avec quelle *perfection*, Stanley Brakhage dans un court métrage nommé *Desistfilm*. Brakhage emploie toutes les techniques du cinéma spontané. Il décrit une *wild party* entre jeunes, avec leur exhibitionnisme, leurs jeux d'adolescents, le tout filmé en une seule soirée lors d'une véritable *party* improvisée, avec une caméra 16 mm, la plupart du temps portée à la main et suivant sauvagement le moindre mouvement, sans plan prémédité. Cette technique de la caméra *en liberté lui permet de recréer* l'ambiance et le rythme d'une *party* dans le détail de ses actions les plus folles et les plus marginales, de ses explosions d'émotivité adolescente. Libérée de son pied, la caméra va partout, sans se faire remarquer ni déranger quiconque. Ici elle s'approche d'un visage, là elle suit ces jeunes gens excités avec des mouvements brusques et tremblants. Une parfaite harmonie semble exister entre le sujet, la caméra mobile et le tempérament du cinéaste. *Le flot continu de la vie est comme saisi*, le film a la vitalité, le rythme et aussi le tempérament d'un poème de Rimbaud, d'une confession déchirante — tout improvisation, sans qu'on aperçoive la main de l'artiste, cependant qu'une certaine distance est maintenue entre la réalité et l'art. Le dynamisme de *Desistfilm* n'est pas celui de la réalité mais appartient à l'œuvre d'art. (Ce détail est plus important qu'on ne l'imagine car l'œuvre de Morris Engel et d'un grand nombre de cinéastes *réalistes, par exemple, échoue à mon avis* parce que cette distance entre la réalité et l'art n'est pas suffisamment marquée.)

Tous ces nouveaux metteurs en scène — Rogosin, Cassavetes, Frank, Engel, Leslie — sont de meilleurs auteurs de films que les cinéastes de la génération précédente, c'est-à-dire que *nous reconnaissons* dans leurs films un style plus personnel. Mais d'autre part, aucun d'entre



Viveca Lindfors et John Myhers, dans *Weddings and Babies* de Morris Engel.

eux n'est familier avec les problèmes d'esthétique ou l'histoire du cinéma. Ils ne sont pas non plus des intellectuels. Ce sont surtout des êtres hypersensibles, aux réactions imprévisibles, suivant le plus souvent leurs intuitions et leur visions, ayant peu de respect pour les conventions établies. Et nous savons que le meilleur du cinéma américain a été créé par de tels « ignorants » aux émotions grossières, Griffith inclus. Le nouveau cinéaste américain éprouve une méfiance systématique à l'égard des clichés du cinéma officiel. D'une manière purement intuitive il est en train de conduire le cinéma américain en des domaines inexplorés. Pour lui la sincérité est plus importante que la technique et les théories.

La sincérité de l'auteur, l'innocence d'attitude, jouent dans l'art moderne américain un rôle souvent bien plus capital que la perfection de l'œuvre créée. Si on dénonce Hollywood, ce n'est pas parce qu'il fait des films techniquement mauvais, mais surtout à cause du manque se sincérité, des poses continuelles et du ton routinier qui envahissent tous les produits *made in Hollywood*. Qu'il s'agisse d'ouvrages aussi divers que *The Defiant Ones, The Nun's Story, Middle of the Night, The Diary of Ann Frank, Anatomy of a Murder* : ils ont toujours quelque chose de prétentieux et de ridicule. Si l'on voulait symboliser la façon de vivre et les idéaux de la vieille génération, la génération des Eisenhower et des Nixon, on aboutirait presque à coup sûr à l'Enfer de l'Immortalité. Par contre, si vous voulez situer la *Beat Generation* et pousser à l'extrême ses attitudes, vous vous retrouverez probablement agenouillé aux pieds de saint François d'Assise. On a vite fait de repérer la prétention. Innocence, sincérité, franchise, sont le but principal de tout l'art moderne américain. Les nouveaux cinéastes américains préféreront souvent des mélodrames juvéniles ou des bandes de science-fiction

techniquement et esthétiquement inférieurs, s'ils sont honnêtes (et nombre d'entre eux le sont), aux œuvres plus achevées, mais pompeuses et insincères du Film d'Art.

C'est pour des raisons identiques que la jeune génération de cinéastes s'élève même contre un film non commercial tel que *The Savage Eye* de Sydney Meyers. Elle le critique pour des motifs purement moraux : les auteurs ont cherché le tragique uniquement pour sa valeur de choc visuel, et non par amour de la vérité. Hors de leur contexte, l'hystérie religieuse, une scène de strip-tease, un visage solitaire, un homosexuel en habits de femme, deviennent ridicules et « inhumains », alors que, en réalité, ils sont « humains », souvent tristes et tragiques. Ni Rogosin ni Frank ni Cassavetes ne riraient là-dessus cyniquement comme l'a fait Sydney Meyers. Son rire est sauvage mais sans cœur.

Même le travail de Morris Engel, comparé à *Shadows* et *Pull My Daisy*, paraît formellement prétentieux, fabriqué, avec des intentions forcées et trop évidentes. Malgré l'influence indéniable que Morris Engel exerce sur le nouveau cinéma américain, il n'a jamais réussi à bien diriger ses acteurs, à contrôler le rythme de ses scènes improvisées ou à masquer ses intentions comme le font Cassavetes ou Frank. Sa façon d'être spontané et d'improviser a quelque chose de *formaliste, de gratuit, tout à l'opposé de ce que* veut obtenir le nouveau cinéma américain. Ce dernier ne considère pas la spontanéité et l'improvisation comme des fins en soi. Elles ne visent pas à faire triompher des buts esthétiques. Pour la nouvelle génération américaine, la spontanéité sert un but moral. C'est une libération, une bénédiction, un moyen d'échapper aux clichés sociaux et moraux, à une civilisation fossilisée, à la routine quotidienne. Elle reflète les mêmes préoccupations éthiques, cette volonté de coller à la vérité, de croire à l'expérience immédiate, à l'action, que nous retrouvons sous une forme différente chez un Robbe-Grillet. La sincérité, disons presque l'humilité avec laquelle les auteurs de *Shadows, Pull My Daisy,* ou *Come Back, Africa,* approchent la réalité, est la clef de leur originalité et de leur modernité.



J'ai parlé plus haut de l'importance de New York comme centre du Nouveau Cinéma Américain. Pourtant même sur la Côte Ouest les signes d'un renouvellement apparaissent. *Private Property* de Leslie Stevens est une des premières productions californiennes qui brisent *radicalement avec la tradition* hollywoodienne. Petit budget (60.000 dollars, à peu près le coût des films de Truffaut et Godard ; moins même), acteurs inconnus, décors plus contemporains, et surtout esprit différent. La contribution du cinéma de la Côte Ouest pourrait être de rajeunir un peu Hollywood, de le remettre en contact avec son époque. Ce qui ne serait pas un mince succès.

Malgré ses motivations et son symbolisme psychologiques, *Private Property* n'a rien de moderne, et ne saurait être pris au sérieux. C'est un mélodrame hollywoodien pour petits bourgeois à prétentions intellectuelles. Peut-être le soleil brûlant de Californie efface-t-il tous les contrastes et vous marque-t-il malgré vous (ce qui expliquerait en partie pourquoi Hollywood est ce qu'il est), mais les cinéastes californiens semblent considérer la vie comme un phénomène d'une seule pièce, dénué de complexité, sans ombres ni nœuds ni recoins secrets. Sous l'effet de ce soleil qui efface même l'ombre, *la naissance, la mort, la maladie, les questions* sexuelles, ont cette couleur uniforme qu'on trouve aux figurines en cire des musées. Même *The Savage Eye* s'explique en partie par le fait qu'il fut tourné en Californie. A New York des scènes identiques auraient acquis une certaine tristesse, une certaine humanité.

Pour nous résumer, il doit être clair maintenant que les arts nouveaux en Amérique, donc le *Nouveau Cinéma Américain, sont nés* d'un mouvement plus éthique qu'esthétique. Avant l'esthétique il y a des choses plus importantes à construire : l'Homme Nouveau lui-même. Quiconque demanderait à cette génération des œuvres d'art avec des prises de position philosophiques et esthétiques bien définies, devrait être enfermé. Nous n'en voulons pas ! Nous sommes encore trop jeunes, trop vivants. La décade qui vient sera marquée par une recherche intensive et par le déchaînement toujours plus grand des sensibilités, dont le but est de pénétrer les recoins les plus secrets et les moins contaminés de l'âme humaine, en un effort désespéré pour échapper aux clichés de l'art et de la vie.

Le Nouveau Cinéaste Américain fait plus confiance à l'intuition et à l'improvisation qu'à la discipline. Comme ses collègues, le peintre dynamique, ou le poète ou le danseur, il voudrait saisir l'art dans ce qu'il a de plus fugitif, de plus libre : l'art en tant qu'action et non *statu quo*. Un art qui exprimera un *continuum* de sentiments et non une série de faits, de natures mortes ou de pastiches. Et comme le cinéaste moderne américain désire avant tout « saisir la vie du dedans et non du dehors » (Suzuki) en laissant le champ complètement libre à sa sensibilité, ses films pourraient être appelés « cinéma spontané ». (Cf. C.G. Jung : « Avec notre conscience nous sommes au mieux capables de parvenir aux frontières de l'inconscient, puis devons attendre pour voir ce qui va se passer. »)

L'artiste nouveau ne choisit pas lui-même cette méthode spontanée, n'agit pas consciemment : elle lui est imposée par son époque comme la seule possible.

Constamment exposé à une réalité ainsi résumée par Allen Ginsberg : « ... un vaste Léthée subconscient où prolifèrent gaz toxiques, bombes apportant la mort universelle, bureaucrates méchants, polices secrètes, drogues qui vous ouvrent la porte de Dieu, vaisseaux intersidéraux, terreurs chimiques inconnues, rêves effroyables à portée de la main », l'artiste, d'une manière en quelque sorte intuitive, par pur désespoir, plonge toujours plus avant dans cette vallée d'irrationalité où reposent les secrets de notre condition. Vu que la grande masse ne sait plus ce que sont la vérité et la beauté, elle doit faire confiance à ses artistes, à ces explorateurs de l'inconnu et du subconscient.

Jonas MEKAS.



Leslie Stevens (à gauche) dirige Cory Allen et Kate Marx dans *Private Property*.

CANNES 1960

par Jean Domarchi

BEN-HUR

« *Morne soirée, Antoine, morne soirée* », disait mélancoliquement l'admirable Marguerite Moreno dans le *Sexe faible*, cette pièce de Bourdet digne *par moment* du meilleur Guitry. C'est exactement ce que je me répétais à la sortie de *Ben-Hur*, le film géant de la M.G.M. qui inaugurait le Festival. Je dis : de la M.G.M., car je pense que la responsabilité de William Wyler dans cette aventure doit être des plus restreintes. Comme celle d'ailleurs de Sam Zimbalist, producteur officiel du film. Les vrais auteurs sont respectivement Sol Siegel et Benny Thaw, tous deux *in charge of production* de la Metro, depuis la démission de Dore Schary. *Ben-Hur* n'est pas un film normal, ni même une superproduction ou une œuvre de prestige, c'est une opération de renflouement dont la réussite doit assurer la survie de la Metro, menacée d'effondrement. Il ne relève pas de la critique cinématographique au sens où on l'entend ici. Sa valeur est exactement nulle, mais je souhaite son succès, car elle permettra aux dirigeants de la M.G.M. de produire des films de valeur comme par le passé. Après tout, la production de la firme du lion est supérieure à celle de la Fox (surtout depuis le règne de Buddy Adler), de la Paramount de Hal B. Wallis et même de l'Universal de Zugsmith.

Sol Siegel est capable de temps en temps de produire un excellent film (*Monkey Business* de Hawks et *The Girls* par exemple). Je pense que Hal B. Wallis et Buddy Adler en sont absolument incapables. Donc tant mieux si *Ben-Hur* est ce que, dans l'*argot* d'Hollywood, on appelle un *smash hit* (au moins en Amérique). Il répond parfaitement aux canons du film biblique, tels que les définissait l'un des personnages du livre de R. Brooks : *The Producer*.

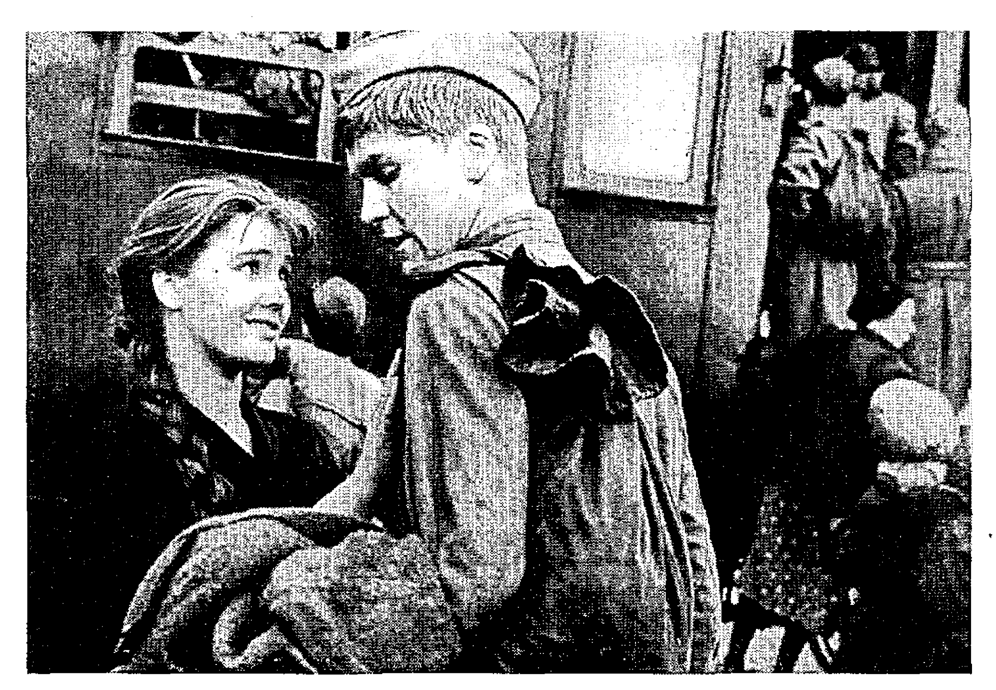
Il contient à doses égales tous ingrédients indispensables à ce genre d'entreprise : Dieu (représenté ici par son fils unique), du sexe (avec Haya Harareet) et de l'action (la course des chars). On a malgré tout peine à croire qu'il ait coûté plus de sept milliards. A la place des trois cents décors promis, on nous inflige des séquences entières en transparences et en travelling-mat, d'une indigence dans les moyens scéniques qui fait pitié.

Pas de très grosses vedettes, beaucoup de figurants, certes (mais pas plus que dans un film de Cecil B. de Mille), une photo assez décevante, un scénario qui ne donne pas l'impression d'avoir été très travaillé, rien donc qui justifie les sommes engagées. Où est passé l'argent ? Je serais curieux d'avoir sous les yeux un devis détaillé. Supposé que *Ben-Hur* ait vraiment coûté autant : on pouvait faire à ce prix-là soixante-quinze films N. V. C'est fou d'y penser ! Sept milliards et demi d'ennui ! Le seul moment amusant (involontairement d'ailleurs), c'est le champ-contre-champ à 180° sur Ponce Pilate, en train de se laver les mains de la mort du juste. Et, à la rigueur, l'apparition de Tibère avec l'accent d'Oxford. Tout le reste n'est que laideur et niaiserie, mises académiquement en scène par Wyler, avec autant de conviction que celle de Mankiewicz, dirigeant *Guys and Dolls*. On aurait pu donner un prologue plus excitant à ce festival que ce morne pensum.

JAPON, ETC.

C'est d'un œil distrait que j'ai suivi la projection du *Neuvième Cercle* de France Stiglic. Certes, les dernières images sont assez émouvantes, mais le film manque d'unité et de progression. La mise en scène est étriquée (surtout dans les scènes de violence). C'est un film honorable sans plus. Ce n'est pas un film de festival.

Mais y a-t-il eu véritablement un film de festival jusqu'à *La Dolce Vita ?* Je ne le



Janna Prokhorenko et Vladimir Ivachov dans *La Ballade du soldat* de Grigori Tchoukhraï.

crois pas. J'ai vécu toute cette semaine, cinématographiquement parlant, dans une sorte de grisaille et d'ennui. J'en veux beaucoup au Comité de sélection d'avoir admis à la compétition des films comme *La Chasse* de E. Lochen, ou *La Procession* de Lauric qui représentaient respectivement la Norvège et l'Argentine : je lui en veux encore plus de nous avoir fait subir *L'Etrange obsession* de Kong Ichikawa. Sur un scénario aussi remarquable que dangereux, ce Kong Ichikawa a « réalisé » un film assommant et grotesque. Il a bien des idées de mise en scène, mais elles sont toutes mauvaises. La gaucherie de sa narration est à peine concevable, eu égard au sujet traité : le voyeurisme. Un vieux mari, soucieux de retrouver sa vitalité physique, se soumet au traitement psychologique de la jalousie provoquée. Il crée des rapports adultères entre sa jeune femme et le fiancé de sa fille, en photographiant son épouse dans le plus simple appareil et en donnant ces photos à développer à son futur gendre ! Mais cette thérapeutique curieuse n'est que prétexte, pour cet amateur d'art, à réveiller ses sens engourdis par le spectacle du corps dévêtu et endormi de sa charmante femme. Un réalisateur médiocre, ayant à traiter un sujet pareil, serait inévitablement tombé dans la pornographie. Kong Ichikawa a réussi le prodige de nous ennuyer au maximum. Comprenne qui pourra. Je note en passant que ce Kong de malheur a dû voir les films de la nouvelle vague (et particulièrement les *Quatre Cents coups*), car il n'hésite à leur emprunter des astuces de mise en scène, qui ici tombent à plat. Je laisse à d'autres le soin de parler de *La Chasse* (norvégien), de *Paw* (danois) et de *L'Ombre enchanteresse* (chinois) qui ont en commun d'être agréablement photographiés, mais qui ne sont pas des films (1).

BELGIQUE, RUSSIE, ESPAGNE

Je pensais faire des découvertes intéressantes, mais mon attente a été trompée. Tout cela est gentillet et absolument dépourvu d'intérêt. On croit entrer dans le royaume du rêve et on est dans celui de la mièvrerie. On dirait du Walt Disney. Ce n'est pas demain qu'apparaîtront un nouveau Flaherty et un nouveau Mizoguchi. J'ai donc ravalé ma déception, et j'espérai me rattrapper avec *Si le vent te fait peur* de Degelin. Il m'a fallu

(1) Par charité, je m'abstiendrai de donner les noms des metteurs en scène de ces bandes si indigestes et si modestes dans leurs ambitions.

déchanter une fois de plus. L'idée était pourtant intéressante. Il s'agissait de l'inceste, sujet tabou et à peu près inexploré. Sujet qui permettait à un metteur en scène ayant du tempérament de s'en donner à cœur joie. Eh bien ! Je n'ai rien vu que du sous-Bresson, une sorte de pensum morne, invertébré et insipide, fort mal photographié par ailleurs. Pour une fois qu'il nous était donné de voir un film belge, le résultat n'a pas été brillant. Peut-être aurait-il été préférable de sélectionner le Cercle *romain*.

J'étais parti avec l'intention de tenir un journal de mon séjour cannois. Impossible. Là où il n'y a rien à écrire, le journal perd ses droits. Je vois *La Balade du soldat* de Tchoukraï, film plein de bons sentiments, de situations émouvantes et remarquablement interprété. C'est certainement une des très rares bonnes réalisations du Festival. Elle tranche sur la grisaille quotidienne, mais dire qu'elle suscite la démangeaison d'écrire serait excessif. Une mise en scène désuette, un certain démagogisme dans la manière de raconter l'histoire nuisent beaucoup à un film par ailleurs estimable. J'en dirais tout autant de *Los Golfos* (Les Voyous) de Saura, qui représentait l'Espagne. Film maladroit, saccadé, gauchement joué, il force la sympathie par un fumet d'authenticité indiscutable. On est enclin, en sortant, à l'indulgence mais l'in*dulgence n'est-elle pas la pire des critiques ?* Si nous avons pour tout potage des films qui réclament notre indulgence, quelle justification peut avoir une manifestation comme le Festival ? Sans compter que l'indulgence peut quelquefois faire place à l'indignation ou à l'écœurement. Le film argentin *La Procession*, d'un certain Lauric, est, par exemple, ignoble. Ce n'est pas un film, c'est de la tisane. Sa nullité sur le plan technique est dépassée par la bassesse de son inspiration. Je ne reproche pas à ce film d'être hypocrite ou tartuffard, je lui reproche d'être bête.

LA JEUNE FILLE

Je me rends compte en écrivant ceci qu'il est vain de s'indigner. Après tout, il ne fallait pas attendre d'heureuses surprises du tout venant du Festival. Bunuel et Dassin, Fellini et Minnelli allaient-ils apporter les consolations auxquelles nous avions droit ?

Je l'avoue tout net. Je ne sais que penser du dernier film de Bunuel *The Young One*



Los Golfos (*Les Voyous*) de Carlos Saura.



Key Meersman dans *The Young One* (*La Jeune fille*) de Luis Bunuel.

(*La Jeune Fille*). Cette réalisation est infiniment supérieure à *La Fièvre monte à El Pao.* Bunuel croit à ce qu'il raconte, mais que raconte-t-il exactement ? La morale qui se dégage de ce film est tellement floue, tellement incertaine, que je renonce à la formuler. Une discussion avec Bunuel ne m'a pas éclairé. On voit dans ce film un révérend père empêcher un villageois de livrer à la justice un joueur de jazz nègre, accusé d'avoir violé une blonde et qu'il sait innocent. Après avoir usé auprès du villageois d'arguments purement moraux, il se résout à une sorte de chantage. Il lui fait comprendre que s'il livre le nègre au shérif, il le dénoncera pour avoir abusé de l'innocence de sa très jeune servante.

Crainte ou remords, on ne sait, le villageois consent à oublier ses préjugés raciaux, épouse la servante et facilite l'évasion du nègre.

J'ai, pour ma part, la conviction qu'il s'agit d'un film chrétien et que, chrétien, Bunuel n'a jamais cessé de l'être. Il y a eu bien sûr, dans sa vie, une période de blasphèmes, mais, l'âge venant, il accède à une sorte de sagesse, faite de lucidité et de bienveillance. Oui c'est un film bienveillant que *The Young One*. Les hommes sont ce qu'ils sont, ni plus ni moins. Il est vain de s'indigner, car le plus vil d'entre eux peut découvrir la bonté et le respect d'autrui. C'est par les soins du révérend Fleetwood que notre paysan se libère de ses préjugés raciaux et, je l'avouerai, le rôle *bénéfique* de ce prêtre ne laisse pas d'étonner.

JAMAIS LE DIMANCHE

Never on Sunday (*Jamais le Dimanche*) de Jules Dassin représentait la Grèce. Ici, je serai péremptoire. Je pense qu'il n'y a plus rien à attendre de Dassin. Son séjour en Europe lui aura été fatal, et il n'y a aucune raison d'espérer de sa part un avenir meilleur. J'écris cela avec tristesse : j'ai beaucoup d'estime pour ce réalisateur, mais que penser du scénario qu'il a choisi ? Que penser surtout de la manière dont il l'a traité ? Je concède

que l'idée qui était à la source de *Never on Sunday* était séduisante, et qu'il valait la peine de restituer le mythe de Pygmalion à sa patrie d'origine, même si cette patrie n'est plus celle qu'elle a été. Qu'un intellectuel américain essaie d'inculquer à une respectueuse athénienne le sens des valeurs qui ont fait la grandeur de la Grèce ancienne et qu'il échoue, voilà qui peut donner matière à un film intéressant. Par malheur, le scénario est construit de telle manière que le véritable sujet est escamoté et qu'il n'est plus que prétexte aux exhibitions de Mme Mélina Mercouri, exhibitions que je n'apprécie qu'à moitié. Quel étalage ! Quelle débauche d'effets faciles, de pittoresque de bas étage !

On sort consterné et navré par cette lamentable déchéance. Si Jules Dassin est si convaincu des mérites de Mélina Mercouri, que ne la présente-t-il dans l'éclairage le plus favorable. Il avait l'exemple de Nicholas Ray, d'Orson Welles et, plus loin de nous, de Josef von Sternberg ! une telle abdication est à peine croyable, d'autant que, techniquement, ce film ne manque pas de brio, mais sa naïveté et sa démagogie gâchent tout. L'interprétation de Dassin dans le rôle de l'intellectuel m'a paru grimaçante et pénible. Il m'a fait invinciblement penser à un Dr. Unrath transplanté au Pirée.

LA DOLCE VITA

J'en arrive maintenant à ce qui devait être le grand événement du Festival : *La Dolce Vita* de Fellini. J'attendais beaucoup de ce film, d'abord parce que Fellini renouait avec le producteur d'*Il Bidone* (son meilleur film à ce jour), et parce qu'il n'était pas interprété par Giulietta Masina. Mon attente, je le dis tout de suite, a été déçue. D'abord par le scénario insuffisamment médité et construit. On a trop l'impression qu'il s'agit d'une suite de sketches, dictés par une brûlante actualité qu'il importait d'exploiter le plus tôt possible. Ensuite par la mise en scène très inégale, très approximative, sans invention véritable. Par la photo de Martelli, très archaïque dans son apparent modernisme. L'interprétation, en revanche, est au-dessus de tout reproche. La conclusion du film m'a laissé pantois. Les participants d'une surboum carabinée se retrouvent sur la plage où nous voyons des pêcheurs ramener dans leurs filets un monstre marin, tandis que l'attention du héros du film, Marcello, journaliste d'un quelconque « *Confidential* » romain, est attiré par le pur et innocent visage d'une jeune fille. Le monde est fait de mal et de bien, et cette conclusion tirée de la sagesse des nations ne fait pas oublier les insuffisances et les obscurités du scénario. Fellini a voulu opposer aux fantoches de la haute société romaine, vaine et pourrie, un être humain dont le style de vie ait valeur d'exemple. Je suppose qu'il a pensé à Pavese et à Vittorini. C'est donc un intellectuel que ce Steiner, auprès duquel Marcello, notre journaliste, trouve une raison de survivre. L'ennui, c'est que ce Steiner se suicide en entraînant dans la mort ses deux enfants. Pourquoi ? Ce qui est gênant, c'est que le personnage soit si mal dessiné. Il est sans relief, sans profondeur véritable. C'est un rhteur, et sa pensée ne peut en aucun cas servir de contrepoids aux détestables exemples que donne l'aristocratie romaine. Son suicide devrait bouleverser. Il laisse indifférent. Quant au personnage de Marcello, il ne nous séduit guère (sinon par son apparence physique). Il a évidemment l'ambition de devenir un écrivain, mais cette ambition est tellement vague qu'on a peine à la prendre au sérieux, pas plus qu'on n'attache d'importance à ses velléités d'action politique.

Mis à part le fait que Steiner, qui aurait dû être la clé de voûte de toute l'histoire, est un personnage sans grande consistance et disparaît d'ailleurs au beau milieu du récit, le plus grand reproche que l'on puisse adresser à Fellini est le manque d'idées dans sa mise en scène. Il y a des morceaux de bravoure (ce Christ qu'on transporte en hélicoptère au-dessus de Rome), mais il n'y a pas d'idées. C'est du *bel canto* cinématographique, des tirades qui, par endroit, rompent la monotonie du récit, mais ce n'est pas du cinéma. Ce n'est même pas du spectacle et ceux qui ont vu *Une étoile est née* du génial Cukor, ou même *A Face in the Crowd (Un homme dans la foule)* d'Elia Kazan, peuvent mesurer la distance qui sépare la mise en scène éclatante des Américains, de la mise en scène provinciale, étriquée, de Fellini. La suite des sketches plus ou moins réussis de *La Dolce Vita*, juxtaposés les uns aux autres sans qu'aucune pensée profonde ne les relie, est même bien inférieure à la conviction qui animait *Il Bidone*. Dans un cas comme dans l'autre, il s'agit de la « tristesse du monde sans Dieu », mais dans *Il Bidone*, il y avait un souffle qui manque ici totalement. On a trop l'impression que *La Dolce Vita* dont la sortie a été préparée par une publicité éhontée, a été une bonne « opération » qui, battant le fer pendant qu'il est chaud, a exploité uniquement les scandales romains pour offrir en pâture à la plèbe la plus misérable d'Europe le spectacle d'une vie qu'elle ne pourra jamais se payer, mais dont elle rêve sans espoir. A la pornographie morale des *Nuits de Cabiria*, a succédé la pornographie en robe du soir et en smoking de *La Dolce Vita*, pornographie d'autant plus écœurante et hypocrite que la censure veille jalousement à ce que les corps de nos modernes damnés restent pudiquement voilés.

IL FAISAIT NUIT A ROME

Décidément, les déceptions succédaient aux déceptions, et je serais tombé dans la neurasthénie la plus noire, si la présence revigorante de Rossellini et la vision de son film *Il faisait nuit à Rome* ne m'avaient redonné le coup de fouet indispensable. Nous reparlerons longuement de ce film admirable (l'un des plus importants de son auteur). Qu'il me suffise de dire qu'il a été tourné en un temps record (45 jours) et entièrement au zoom : un pancinor, d'un modèle nouveau d'ailleurs, qui permet à Rossellini de suivre ses personnages à la trace, de ne pas les quitter d'un pas et de déchiffrer leurs mobiles les plus secrets. Le pancinor est ici, comme me l'a dit Rossellini, un véritable « microscope psychologique » qui restitue au plan-séquence toute sa signification. Malheureusement *Il faisait nuit à Rome* fut présenté dans de mauvaises conditions et hors festival. Une telle omission aurait pu discréditer définitivement le Festival à nos yeux, si la présentation de *Home from the Hill (Celui par qui le scandale arrive)*, de Vincente Minnelli, n'avait constitué la divine surprise que j'attendais.

HOME FROM THE HILL

Home from the Hill est un événement d'une importance exceptionnelle dans l'histoire du cinéma américain. C'est un film parfait, d'une intelligence et d'une profondeur rares, une réussite *absolue* de mise en scène. Si faire du cinéma c'est mettre en scène, disons que Minnelli est, avec Hawks, Preminger, Cukor, Ray, et bien entendu Welles et Hitchcock, l'un des grands metteurs en scène des Etats-Unis. Les autres sont des réalisateurs plus ou moins doués (Stevens, Wyler, Stuart Heisler, etc.) ou de grands auteurs (Kazan, Mankiewicz). Ce ne sont pas des metteurs en scène, c'est-à-dire des gens qui expriment un point de vue sur le monde, non pas seulement par la rigueur du découpage ou des astuces de montage, mais par un emploi judicieux du décor. Car, chez les vrais cinéastes, le décor *devient un acteur.* Il prolonge et amplifie les intentions exprimées par les mouvements d'appareil, les rapports entre les plans et le jeu des comédiens. Les objets qui le composent contribuent, non seulement à dévoiler le comportement des protagonistes, mais à définir le point de vue personnel du metteur en scène sur l'histoire qu'il nous raconte. En d'autres termes, le décor n'a plus seulement un rôle contingent (topographique, social, psychologique, etc.), mais un rôle *nécessaire et suffisant* pour que l'histoire qui nous est contée dévoile l'irréductible originalité du cinéaste. Il ne faut pas chercher ailleurs la valeur obsessionnelle et incantatoire de l'œuvre, disons d'un Ray, d'un Hitchcock et d'un Minnelli. La mise en œuvre des décors par un découpage approprié suffit à assurer une adéquation rigoureuse entre le scénario et la mise en scène, au point qu'il n'est plus possible de les distinguer l'un de l'autre. C'est par la médiation du décor que s'effectue le passage du point de vue subjectif et singulier de l'auteur à l'objectivité et à l'universalité de la véritable œuvre d'art. A condition, bien entendu, de se libérer du préjugé qui voudrait que le décor ou les costumes ne soient que des accessoires fonctionnels de narration, alors que c'est précisément la fonction du découpage de les utiliser de telle sorte qu'ils définissent et explicitent l'idée que le metteur en scène, à travers n'importe quelle histoire, se fait du monde et ses rapports entre les hommes.

En un certain sens, *Home from the Hill* me confirme dans une conception du cinéma que je défendrai toutes les fois que l'occasion s'en présentera contre vents et marées. Un parfait découpage au service d'un remarquable scénario n'est rien, s'il ne dévoile pas, *à travers les particularités d'un décor soigneusement dosé dans tous ses éléments* (extérieurs et intérieurs, objets construits, etc.), la signification générale que recèle pour le metteur en scène le monde dont il fait la chronique.

En ce sens, *Home from the Hill* est d'une importance exceptionnelle. Il est très possible, comme on me le dit de tous côtés, que le scénario soit primaire, les dialogues naïfs et appuyés, le jeu des acteurs désuet et ridicule, mais cela ne me trouble en aucune manière, puisqu'on *ne m'a pas montré que la mise en scène était fautive.* Il se peut, après tout, que le roman de Humphrey qui nous raconte l'histoire d'une famille du Texas soit banal. Qu'importe, si, au-delà de cette histoire, se révèle un point de vue sur l'Amérique qui n'a rien de banal. Un père dont la conduite est loin d'être sans reproche, a deux fils dont l'un illégitime. Le fils légitime se désolidarise de son père, à qui pourtant le liait une profonde affection, du jour où il découvre que l'un de ses employés est précisément ce fils illégitime, voué, en raison même de cette illégitimité et uniquement à cause d'elle, à une vie médiocre et dérisoire. Il rompt donc avec la vie aristocratique et fastueuse que lui garantit sa naissance, pour choisir celle de son frère : ingrate et laborieuse. La mort de ce père généreux, mais victime des préjugés de sa classe, permet au fils illégitime de retrouver la dignité à laquelle son caractère lui donnait droit.

Il s'agit d'un mélodrame, mais la vertu de la mise en scène lui confère une valeur exemplaire. Minnelli exprime, avec un bonheur d'expression incomparable, le vacillement d'un

monde non dépourvu de grandeur et sa mise en question par des jeunes gens éduqués, précisément, dans le respect des valeurs désintéressées. Ils font assaut de noblesse pour se désolidariser d'un système où triomphe une noblesse de façade. On leur a appris à être *fair play* avec le gibier : comment ne le seraient-ils pas à l'égard d'autrui ? Ils refusent la convention et les préjugés, par respect pour eux-mêmes et pour les autres. Alors que, dans les romans de Faulkner, l'homme est écrasé par une fatalité qui est celle du sang et de la caste, les héros de Minneli refusent d'être responsables de leur naissance. Ils conforment leur action à une sorte de noblesse morale qu'ils opposent à la noblesse du rang ou de la situation sociale. La mise en question de l'ordre social s'effectue en retrouvant la signification authentique des valeurs qui ont fait la grandeur de l'aristocratie foncière du *deep South*. Pour exprimer les rapports complexes entre des héros dont les uns (les deux fils) iront, à leurs risques et périls, à une morale personnelle, et les autres à une morale purement *sociale*, *Minnelli s'est servi des ressources inépuisables du décor naturel du Texas et de celui qu'il a conçu pour exprimer l'univers somptueux, confortable et anachronique du grand propriétaire. Je signalerai, pour finir, l'admirable photographie de Milton Krasner et l'excellence de l'interprétation, dominée par Eleanor Parker.

On n'a plus guère envie après ce film de parler des autres, et il faudra attendre les *Dents du Diable*, le film le plus important et le plus achevé de Nicholas Ray, pour reprendre goût au cinéma. Quatre films pourtant, remarqués à divers titres au Festival, ont l'utilité de préciser notre conception du cinéma. Ce sont des œuvres d'*auteurs*, non de cinéastes : *La Dame au petit chien* de Kheifitz, *Amants et Fils* de Jack Cardiff, *L'Aventure* de Michelangelo Antonioni et *La Source* d'Ingmar Bergman.

LA DAME AU PETIT CHIEN

Le film de Kheifitz, tiré d'une nouvelle de Tchékov, est académique. Il peut plaire aux âmes sensibles, mais pour des motifs extra-cinématographiques. On ne peut guère imaginer mise en scène plus académique, plus compassée, pour un sujet qui exigerait une capacité inventive exceptionnelle, car le récit de Tchékov présente, du point de vue de sa transposition cinématographique, des *difficultés* redoutables. Ici le champ-contrechamp ne suffit pas. Il faut autre chose pour ne pas trahir les imperceptibles notations que suggère le texte. Il faut, aussi, ne pas trahir la mélancolie infinie qui se dégage de la sensibilité tchékovienne. Or Kheifitz donne trop l'impression de se désintéresser de ses personnages et de leurs rapports. Seuls le concernent les aspects politiques, d'ailleurs très discutés, de l'œuvre du grand Russe. Mais, même là, ses indications sont trop éparpillées pour convaincre. L'interprétation, par ailleurs, est terriblement froide.

AMANTS ET FILS

C'est également l'absence de mise en scène que l'on déplore dans *Sons and Lovers (Amants et Fils)* de *Jack Cardiff. Bien que présenté* sous l'égide anglaise, ce film est conçu suivant les normes américaines. C'est une production de Jerry Wald qui, comme tout le monde sait, se pique de littérature (cf. le traitement qu'il a fait subir au roman de Faulkner : « *Le Bruit et la Fureur* ».) On voit avec intérêt un résumé fidèle du roman de D.H. Lawrence, fait par l'excellent Gavin Lambert, et photographié à ravir. C'est un film d'opérateur, soucieux du cadrage qui se suffit à lui-même, et qu'on admire comme un tableau : Nottingham sous la neige, une filature au XIXe siècle, etc. Je ne suis pas contre les mises en scène désuètes, mais la discrétion poussée à ce point m'inquiète. Cardiff, qui a *été l'opérateur* de *La Comtesse aux pieds nus*, sait éclairer ses personnages. Il soigne à merveille les visages, il a le sens du pittoresque, mais il n'a pas donné un équivalent cinématographique satisfaisant du volumineux roman de D.H. Lawrence. Il s'agit d'un album de souvenirs, précisément composé, mais d'où toute flamme et toute passion ont disparu.

L'interprétation est très travaillée, surtout celle de la mère par Wendy Hiller. Bref, un film pour jury de festival.

L'AVVENTURA

L'Avventura de Michelangelo Antonioni nous retiendra plus longtemps, car c'est ici que le fossé qui nous sépare de la quasi-unanimité de nos confrères est le plus grand.

Ce film, très mal accueilli par le public, a reçu les louanges de tout ce que ce festival compte d'esprits distingués et intelligents. C'est le film pour *happy few*, c'est-à-dire pour ceux qui ne voient dans le cinéma qu'une annexe de la littérature. Et, effectivement, il était difficile de concevoir un film plus littéraire dans son propos que celui-ci. L'idée profonde d'*Antonioni, qui s'exprime à travers* une intrigue assez maladroite, est celle de la difficulté de l'amour partagé. Il est très difficile, même si l'on est un privilégié de ce monde, de trouver l'âme sœur. C'est même impossible, et l'accord parfait, s'il existe, ne saurait durer que l'espace d'un matin. La fin



Monica Vitti dans *L'Avventura* de Michelangelo Antonioni.

du film nous laisse un espoir fugitif, mais les pessimistes auraient bon droit de dire que nos deux amoureux ne se préparent pas de lendemains qui chantent. Par-delà ce point de vue sur l'amour, Antonioni développe une conception de la durée comparable à celle du roman moderne à partir de Proust. Toutefois, la tentative de transcrire cette durée dans les limites d'un film d'une longueur normale — ou à peu près normale — échoue, dans la mesure où la mise en scène n'est pas à la hauteur de cette prétention excessive. On aboutit à des temps morts qui rompent le rythme du film, sans nous donner pour autant la sensation d'une durée réelle, comparable à celle que procure l'existence vécue.

L'utilisation du décor, si ingénieuse qu'elle soit, reste malgré tout extérieure. Elle ne fait pas corps avec le parti pris de découpage adopté par Antonioni. De telle sorte que le film laisse une impression d'irritation et parfois de malaise.

En revanche, une admirable photographie et une interprétation exceptionnelle nous procurent le plaisir que, par ailleurs, une mise en scène imparfaite ne nous permet pas de savourer entièrement.

L'AMERIQUE, MODERATO, LA SOURCE

L'Amérique insolite m'a confirmé la première impression que j'avais déjà eue, à savoir un film amorphe où, çà et là, de belles images captivent notre attention, mais où le manque d'épine dorsale, de construction interne, donne le sentiment d'une ébauche. Je n'irai pas jusqu'à dire, comme certains, que le film de Reichenbach ne retient de la vie américaine que ce qu'il y a de plus malsain et de disgracieux, mais il est bien évident que ce n'est pas de toute l'Amérique qu'il est question ici. Ce qui manque, ce sont les idées générales. Quelques belles images ne font pas un film.

Moderato Cantabile aura été la plus forte déception parmi toutes les déceptions du Festival. La mise en scène de Peter Brook est toujours en porte-à-faux, à mi-chemin entre le réalisme et l'imaginaire, sans jamais opter pour l'un ou pour l'autre. Le scénario, tiré du



Ove Porath, Axel Düberg, Birgitta Petterson et Tor Isedal, dans *Jungfrukallan* (*La Source*) d'Ingmar Bergman.

livre de Marguerite Duras, se signale par des invraisemblances tellement évidentes que le travail de mise en scène aurait consisté à les faire passer. Beaucoup de négligence dans la réalisation ; certains détails sont si choquants qu'ils enlèvent toute crédibilité à l'histoire. D'un autre côté, la volonté de dethéâtraliser les rapports des deux protagonistes aboutit, par maladresse, à une théâtralisation constante qui rend le film insupportable. Le mauvais accueil qu'il a reçu est parfaitement justifié. Jean-Paul Belmondo semble très mal à l'aise dans son rôle. Jeanne Moreau est, une fois de plus, admirable.

La Source est le condensé de tous les défauts de Bergman, sans aucune de ses qualités. La vulgarité, et par moment l'obscénité, le simplisme des idées générales, le caractère très provincial de la mise en scène, tout cela s'étale d'un bout à l'autre, sans que les qualités qu'on était habitué à voir chez son auteur se manifestent à aucun moment. Bergman tourne en rond, il reprend les thèmes du *Septième Sceau* sans les approfondir. *La Source* marque une véritable atrophie dans son inspiration. Le parti pris violemment expressionniste de la photographie en clair-obscur aboutit à la caricature. On croirait voir un film de 1920.

LES DENTS DU DIABLE

Dans *Les Dents du Diable*, l'inspiration de Nicholas Ray s'épanouit : on aboutit à la maturité et à la sérénité la plus totale. A la nervosité, à l'inquiétude de ses premiers films, succède une sorte de majesté qui fait que *Les Dents du Diable* jouent dans son œuvre le rôle de *Tabou* dans celle de Murnau.

Film d'accès difficile, qui réclame qu'on ait bien présente à l'esprit toute l'œuvre de Ray. Ses thèmes préférés sont repris dans une perspective nouvelle. L'adéquation de l'idée profonde du film et de la mise en scène est parfaite. Là encore, on pourrait vérifier l'axiome que le décor est l'acteur essentiel, qui permet de définir, non seulement les rapports

entre les personnages, mais aussi le point de vue du metteur en scène sur le monde. Tout est fait sur des surfaces lisses, planes, brillantes, sur les lignes horizontales qui traduisent la sérénité d'un monde que Ray oppose au monde civilisé. Dans cet univers primitif, le problème moral ne se pose pas, parce qu'il y a une harmonie parfaite entre la nature et la morale. En revanche, dans le monde civilisé, il y a un divorce, de telle sorte que c'est la cruauté qui est chez les civilisés et le sourire chez les primitifs. Cela ne veut pas dire que la bassesse soit uniquement d'un côté et la grandeur de l'autre. L'homme civilisé peut faire preuve de noblesse, mais contre la morale, une morale abstraite et objective. L'homme primitif peut être grand, tout en suivant la nature. Il est le prolongement de la nature.

Jean DOMARCHI.

HORS FESTIVAL

L'importance commerciale qu'a prise le festival de Cannes, devenu la plus grande foire aux films de l'Europe, l'a été au détriment de son intérêt artistique. Le choix des films en compétition, l'attribution des prix souffrent essentiellement du trop petit nombre de véritables amateurs de cinéma, parmi la commission de sélection comme parmi le jury. Du moins le critique avide de bons films pourrait-il espérer trouver parmi les films présentés hors compétition la quantité et la qualité qui font défaut au programme officiel. Hélas ! il n'en est rien. Alors qu'à Venise les cinq salles que comporte le Palais des Festivals permettent à tout moment de choisir entre les films en compétition, les rétrospectives, l'informative, les présentations privées, à Cannes, rien de tel. La « foire aux films » organisée dans les salles de la rue d'Antibes à l'intention des acheteurs étrangers est à peu près sans intérêt pour le critique français qui a déjà vu ces films, pour la plupart médiocres au demeurant. Quant aux films présentés hors compétition au Palais même, ils brillaient surtout par leur tout petit nombre. Il faut ici incriminer le fait que le Palais n'a que deux salles et qu'elles sont accaparées par le programme officiel, celui-ci bénéficiant d'un régime quasi permanent, sans doute par contagion commerciale du système de distribution des Champs-Elysées. En effet, des deux films en compétition présentés quotidiennement, l'un passait deux fois et l'autre quatre fois !

Dans ces conditions, on ne s'étonnera pas que le butin du chroniqueur chargé de cette rubrique soit maigre. Au moins comporte-t-il une très grosse pièce, le dernier film de Rossellini, deux heures quarante de pure délectation cinématographique et le plus beau film certainement du Festival.

Rossellini a tourné *Era notte a Roma* en quarante-cinq jours et l'a monté en une semaine. Des plans très longs, un emploi du pancinor d'une stupéfiante virtuosité lui confèrent un style d'une parfaite fluidité, admirablement adéquat au propos discursif d'une œuvre romanesque.

De Rome, nous ne voyons que ce qu'en voient les protagonistes, des greniers qui les abritent. Quelques panoramiques sur les toits et le dôme de Saint-Pierre, de brèves séquences nocturnes dans les ruelles. Aucun effet, pas de mise en situation des paroles ou des actes. Aux moments les plus dramatiques, la tension demeure interne et constamment maîtrisée par l'art du récit. Avec ce film intimiste, Rossellini a réalisé sans doute son œuvre la plus belle et la plus grande.

Private Property, dont parle par ailleurs Jonas Mekas, film de Leslie Stevens, a été présenté comme « le premier film de la nouvelle vague américaine ». Par plusieurs points, il se rapproche en effet des premières œuvres de Chabrol, Truffaut et Godard. C'est une œuvre personnelle dont Stevens est l'auteur-réalisateur. Décors naturels. Pas de vedettes. Petit budget (300.000 NF). Seul nom célèbre au générique : Ted Mac Cord, l'opérateur du *Trésor de la Sierra Madre* et de *A l'est d'Eden*.

Deux beatniks chassent une jeune femme que son mari laisse un peu trop seule. L'un des deux la séduit dans un style qui pour être d'avant-garde n'en fait pas moins terriblement songer à Gabriele d'Annunzio. Au moment de cueillir le fruit de ses peines, il se dérobe, abandonne la pauvrette à son copain et s'en va pleurer dans un coin. Or le copain ne sait jouer que du couteau. Impuissant lui aussi, il ne fait nul mal à la dame. Mais son petit camarade, croyant l'acte consommé, le trucide, avant de se faire descendre par le mari arrivé au mauvais moment (et impuissant lui encore, mais pour des motifs moins intellectuels que ceux des deux représentants de la beat generation).

Ce bref résumé d'un film un peu longuet suffit à montrer que la nouveauté, l'aspect « dernière vague » du sujet masquent un scénario, des préoccupations psychanalytiques aussi peu nouveaux que possible. Le personnage le moins conventionnel est paradoxalement la jeune femme, aussi typique soit-elle de la petite-bourgeoise made in U.S.A.

Le séducteur joue à la manière du Brando de *L'Equipée sauvage*, mais d'une façon si outrée que l'on croirait à une parodie volontaire du style « Actor's Studio ».

La mise en scène est très académique. Elle est par ailleurs desservie par une musique insupportable.

Voici donc un film sans génie, plein de défauts, et qui cependant n'est pas sans intérêt. Car outre une très belle photo de Mac Cord, on y voit des personnages dont les caractères sont trop schématiques, mais qui présentent l'immense attrait de marcher, de parler, de réagir à tout instant comme des êtres vivants. C'est par cet aspect authentique du comportement des individus qu'il nous montre, que *Private Property* se rapproche véritablement des meilleurs films de la nouvelle vague française.

A défaut d'une grande véracité dans la peinture des protagonistes, dans les situations, dans le jeu des acteurs, une indéniable authenticité du détail, du geste, du mot, nous fait souhaiter que ce film ouvre une brèche dans le conformisme avec lequel Hollywood dépeint trop souvent — et dans ses meilleures productions — les mœurs des hommes de notre temps.

Michel MAYOUX.

PALMARÈS

LONGS METRAGES

PALME D'OR : *La Dolce Vita* de Federico Fellini (Italie).

PRIX SPECIAL DU JURY : *L'Avventura* de Michelangelo Antonioni (Italie) « pour sa contribution remarquable à la recherche d'un nouveau langage cinématographique » et *Kagi* de Kon Ichikawa (Japon) « pour l'audace de son sujet et pour ses qualités plastiques ».

PRIX DE L'INTERPRETATION FEMININE : ex aequo à *Jeanne Moreau* (France) pour *Moderato Cantabile* et à *Mélina Mercouri* (Grèce) pour *Jamais le dimanche*.

PRIX DE LA MEILLEURE PARTICIPATION : aux deux films soviétiques *La Ballade du Soldat* de Grigory Tchoukhrai et *La Dame au petit chien* de Josy Kheifitz.

« Le jury du 13e Festival ne désirant pas diminuer l'importance des récompenses majeures en multipliant les prix a renoncé à l'unanimité à couronner des œuvres magistrales comme celles-ci : *La Source* (Suède), d'Ingmar Bergman, et *La Jeune Fille* (Mexique), de Luis Bunuel, auxquelles il rend hommage. »

COURTS METRAGES

PALME D'OR : *Le Sourire* de Serge Bourguignon (France).

Un prix a été attribué à *Paris la Belle* (France) pour sa qualité poétique et l'originalité de sa réalisation.

Un prix ex aequo est attribué aux films *Une ville nommée Copenhague* (Danemark) en raison de la forme nouvelle qu'il apporte à la description de la vie d'une cité, et *Notre univers* (Canada) pour sa perfection dans l'exposé et l'illustration d'un grand thème scientifique.

Mention d'honneur est faite à Max de Hass (Pays-Bas) à l'occasion de son film *Jours de mes années* et en rappel de son œuvre de pionnier.

Le jury rend hommage à la qualité et à la diversité de la sélection de courts métrages français représentés par : *Enfants des courants d'air, Le Journal d'un certain David, Paris la Belle, Le Sourire.*

AUTRES PRIX

Le jury de l'Office catholique international du cinéma, chargé de couronner par les films présentés au XIIIe Festival de Cannes celui qui « par son inspiration et sa qualité contribue le mieux au progrès spirituel et au développement des valeurs humaines », a décerné son prix au film danois *Paw, un garçon entre deux mondes* d'Astrid Henning-Jensen.

L'Association des écrivains du cinéma et de télévision, a attribué son prix au film italien de Michelangelo Antonioni : *l'Avventura*.

Le prix du meilleur film pour la jeunesse a été attribué pour les longs métrages, au film soviétique de Tchoukhrai : *La ballade du soldat*.

Le Grand Prix de la commission suprême du cinéma français a été attribué au film danois : *Paw, un garçon entre deux mondes*. La commission a, en outre, décerné des mentions aux films : *Les Dents du Diable*, de Nicholas Ray ; *La Source*, d'Ingmar Bergman et *Pièges vivants* court métrage hongrois de vues macrographiques en couleurs.

LA PHOTO DU MOIS



Paul Newman, dans une scène d'Exodus **que tourne actuellement Otto Preminger en Israël.**

Après les débordements intimes d'*Autopsie d'un meurtre*, Otto Preminger s'est senti naître une énorme envie de grands espaces. Il a choisi les plus insolites, les plus brûlants, ceux d'Israël. Il y avait longtemps aussi qu'il avait envie de tourner un film historique à grand spectacle.

— *Mais, jusqu'à présent,* m'a-t-il confié, *rien ne me tentait parce que les costumes m'ennuyaient. Quand j'ai lu « Exodus », le roman de Léon Uris, j'ai été passionné, car il me permettait de réaliser un film historique qui soit aussi contemporain.*

Il en a profité pour jouer un bon tour à la M.G.M. qui, à tout hasard, sans trop y croire, avait acheté les droits du roman et qui fut trop heureuse de les revendre à Otto. Entre temps, « Exodus » était devenu un best-seller.

Aujourd'hui, Otto fait joujou avec l'espace et quelques comédiens qui ont nom Paul Newman, Eva-Marie Saint, Sal Mineo, John Derek, Lee J. Cobb et Alexandra Stewart. Il fait aussi joujou avec l'histoire. C'est même la seule chose qui l'intéresse.

— *C'est un film juridique,* me dit-il, *les Juifs ont autant de droits que les Arabes et leurs droits sont meilleurs.*

Pour le prouver, il a installé une véritable armée qu'il dirige avec une maestria de grand chef. Sa police fonctionne avec une précision extraordinaire. On aura compris que le tournage d'*Exodus* est absolument fascinant et la façon dont Otto broie ses acteurs est un spectacle que tout admirateur de ses films se doit de voir un jour.

Bref, *Exodus* a toutes les chances de ressembler à un grand film et, qui plus est, un film heureux, car Otto tourne en pleine lune de miel... — J. W.

LE CONSEIL DES DIX

COTATIONS

● inutile de se déranger.
★ à voir à la rigueur
★★ à voir
★★★ à voir absolument
★★★★ chefs-d'œuvre
Case vide : abstention ou : pas vu.

Titre des films ↓ / Les Dix →	Henri Agel	Fereydoun Hoveyda	Pierre Marcabru	Claude Mauriac	Michel Mayoux	Luc Moullet	Jacques Rivette	Eric Rohmer	Georges Sadoul	François Truffaut
Les Bonnes Femmes (C. Chabrol)	★	★★	★★	★★★	★★★	★★★	★★★	★★★	●	★★★
Verboten (S. Fuller)	★★	★★	★★			★★★★	★★★	●		★★★
La Dolce Vita (F. Fellini)	★	★	★★★★	★★★★	★★★	●	★★	★★	★★★	
Give a Girl a Break (S. Donen)	★	★★	★★		★★★	★★	★★★			
Jazz à Newport (B. Stern)	★★		★★	★★	★★		★			
Once More... with Feeling (S. Donen)	★	★	★★		★★	★★★	★★	★		
La Grande Guerre (M. Monicelli)	★	★	★★	★	★★★	★	★			●
Les Scélérats (R. Hossein)	●		★	●		★	★★	●	●	★★
Marche ou crève (G. Lautner)		●		●			★★			★★
On n'enterre pas le dimanche (M. Drach)	★	●	●	★		★	●	★	★★	★★
Les Sept voleurs (H. Hathaway)		★	★		★	●	★			
Les Régates de San Francisco (Autant-Lara)	●	★		●	●	★★	★★	●		★
Les Arrivistes (L. Daquin)		●	●	●		●			★★	★
La Corde raide (J.-C. Dudrumet)		●	●			●	●			★
Le Baron de l'Ecluse (J. Delannoy)	●	●	●		●	●				●
Tendre et violente Elisabeth (H. Decoin)	●	●	●			●	●		●	
Les Lionceaux (J. Bourdon)	●		●			●	●	●		●

LES FILMS



Clotilde Joano, Claude Berri, Bernadette Lafont et Stéphane Audran dans *Les Bonnes Femmes* de Claude Chabrol.

Le plus pur regard

LES BONNES FEMMES, film français de CLAUDE CHABROL. *Scénario* : Paul Gégauff. *Images :* Henri Decae. *Musique* : Paul Misraki et Pierre Jansen. *Interprétation :* Bernadette Lafont, Lucile Saint-Simon, Clotilde Joano, Stéphane Audran, Mario David, Ave Ninchi, Jean-Louis Maury, Albert Dinan, Sacha Briquet, Claude Berri. *Production :* Robert et Raymond Hakim, 1960. *Distribution* : Consortium Pathé.

« Notre art, c'est d'être aveuglé par la vérité ; seule est vraie la lumière sur le visage grotesque qui recule, rien d'autre. » (Kafka).

D'une manière générale, le dernier film de Chabrol a reçu de la part de la critique un accueil pour le moins mélangé. Si on ne l'a que rarement détesté, il est intéressant de noter que ceux mêmes qui l'ont, en partie ou en totalité, goûté — disons de Pierre Marcabru à René Cortade et Claude Choublier — n'aient pas su trouver à leur plaisir (ou à leur déplaisir) les justifications qu'on aurait pu attendre. A tel point qu'on peut se demander si *Les Bonnes Femmes* ont été véritablement comprises. Tout se passe

comme si ceux qui ont reconnu que c'était le meilleur film de Chabrol, celui où il était allé « *jusqu'au bout de lui-même* » (Choublier) n'avaient su aller eux-mêmes jusqu'au bout de leur argumentation. On regrette, par exemple, que Pierre Marcabru, dont les réserves l'emportent d'assez loin sur les louanges, n'ait pas poussé son analyse à son terme : chacune de ses affirmations se révèle à la fois juste et fausse selon qu'elle s'applique à un élément du film ou à son ensemble ; chacune nourrit la condamnation du film alors que, développée, restituée au moment du film qu'elle définit, elle fût vraisemblablement passée à son actif. Ces affirmations donnent le ton qui a marqué la quasi-totalité des critiques. Je me permets donc d'en relever quelques-unes : « *Si je ne craignais de faire sourire, je dirais que les personnages n'ont pas d'âme... Une certaine manière de prendre les personnages de haut, de ne point se compromettre avec eux, de garder ses distances, de se tenir à carreau...* Le Beau Serge *laissait espérer mieux. C'est un auteur qui s'escamote. Et qui n'a rien à dire.* » Nous allons voir que la vérité n'est pas si simple.

On aura compris, je pense, que je tiens le dernier film de Chabrol non seulement pour son chef-d'œuvre, mais encore pour l'aboutissement de tout le jeune cinéma français. Je ne voudrais pas blesser les meilleurs supporters d'*A Bout de Souffle*, dont je me flatte d'être, mais le film de Godard était-il, comme on l'a dit, l'aboutissement de la nouvelle vague ? Un film d'auteur, certes, mais est-ce vraiment les cinéastes qui se définissent d'abord comme auteurs qui font progresser un langage ? Je pense plutôt qu'ils profitent de ses progrès, mais qu'ils ne les déterminent pas ou seulement dans une assez faible mesure. *A Bout de souffle* est un film de Godard *avant* d'être un film moderne, tandis que *Les Bonnes Femmes* sont évidemment d'abord un film moderne. Ce qui signifie, en simplifiant, que Godard se sert du cinéma, que Chabrol le sert. Chabrol n'a peut-être « rien à dire », mais après tout ce n'est pas le message qui fonde obligatoirement la vocation de cinéaste, ce peut être aussi la simple et impérieuse nécessité d'exercer un regard.

La mise en scène, chez Chabrol, n'est rien d'autre que l'exercice de ce regard. La plus grande maîtrise, rien d'autre que l'exercice d'un regard plus pur. Toute la carrière de Chabrol peut se résumer dans l'histoire de cette purification et si *Les Bonnes Femmes* sont son meilleur film, c'est qu'il est le film du plus pur regard. Car cette ascèse de la forme va si loin, dans ce cas précis, le regard de Chabrol s'est à ce point purifié de ce qui n'était pas lui-même, que la mise en scène en arrive à se constituer en catégorie pure, entendez en *condition a priori* du métier de cinéaste. C'est en ce sens que *Les Bonnes Femmes* doivent être considérées comme un aboutissement — au même titre que *Le Déjeuner sur l'Herbe*. (D'ailleurs Chabrol ne serait-il pas le cinéaste le plus proche de l'auteur du *Testament du Docteur Cordelier ?*) Avec *Les Bonnes Femmes comme avec Le Déjeuner sur L'Herbe*, le cinéma est définitivement entré dans une ère nouvelle, l'ère du réalisme, du synthétisme, de l'objectivité, choisissez le mot qui vous plaît le plus, bref l'ère où la pureté de la mise en scène fonde dialectiquement l'objectivité du réel.

Reconnaître cette fonction de la mise en scène, c'est reconnaître que tombent à plat les accusations de vulgarité qui ont été portées contre *Les Bonnes Femmes*. Renoir lui-même, depuis *French-Cancan*, n'a cessé d'essuyer de semblables reproches. Le malentendu vient d'une confusion, toujours renaissante, entre deux ordres d'idées différents. *Les Bonnes Femmes* sont aujourd'hui le lieu de cette confusion. « Le Beau Serge *laissait espérer mieux* », écrit Marcabru. C'est vrai si l'on juge les films à l'aune du cinéma traditionnel. Seulement ce cinéma, c'est précisément celui que Chabrol critique, puis Chabrol metteur en scène, n'ont jamais cessé de stigmatiser. Si au contraire on admet une émancipation du jeune cinéma, alors il faut admettre que chacun des films de Chabrol est une étape sur la voie de cette émancipation. Pourquoi donc crier à la trahison aujourd'hui où voici Chabrol parvenu sur la face inconnue de la lune ? On finit par se demander si ce ne sont pas ceux qui ont le plus soutenu les efforts de Chabrol à ses débuts qui ont par la suite trahi le plus le cinéma.

Mais si l'on convient que Chabrol pose aujourd'hui sur le réel son plus pur regard, on ne lui reprochera plus sa vulgarité, mais le choix de ses sujets. Je rappelle l'argumentation : *Le Beau Serge* avait le mérite de faire partie de la trame biographique de Chabrol;

derrière la mécanique des *Cousins* se laissait encore découvrir certaine complicité de l'auteur avec ses personnages. Bref Chabrol connaissait ce dont il parlait ! Avec *A Double Tour*, on décrochait franchement : l'éclat de la mise en scène, dit-on, n'arrivait pas à masquer la profonde impassibilité de l'auteur qui vraiment commençait déjà « à prendre ses personnages de haut », à « garder ses distances », à « se tenir à carreau ». Seul peut-être, autant que je m'en souvienne, Louis Marcorelles entrevit à quoi répondait cette distance que Chabrol prenait aussi impitoyablement à l'égard de son sujet : la nécessité de l'objectivité. Même ceux qui avaient salué le talent d'entomologiste de Chabrol à travers ses deux premiers films reculèrent lorsqu'il s'agit de reconnaître le plus bel échantillon de talent. Pourtant, si l'évolution de Chabrol se définit par une ascèse toujours plus grande de la forme, une conception toujours plus catégorique de la mise en scène, il ne faut pas hésiter à affirmer que les premiers films de Chabrol se trouvaient *desservis* par le caractère autobiographique de ses sujets, véritable poussière dans l'œil du cinéaste. Aussi proche de ces sujets qu'on puisse en effet l'imaginer, comment Chabrol eût-il pu ne pas charger ses personnages *par avance* des sentiments qu'ils lui inspiraient, comment eût-il pu réussir à ne pas ajouter à leurs traits comme le reflet de l'intérêt sentimental qu'il leur portait ? C'est ce reflet qu'avec *Les Bonnes Femmes* il est parvenu à éliminer à peu près complètement. Ce que Marcabru traduit à sa manière : « *C'est un auteur qui s'escamote* ». Choisir un sujet aux antipodes de ses préoccupations personnelles, ce n'était donc pas fuir la responsabilité de son art, mais, tout au contraire, s'engager un peu plus loin, assurer plus fermement la fonction de la mise en scène : le goût de Chabrol pour ce qu'il appelle « les petits sujets » n'a pas d'autre signification.

C'est d'ailleurs ce qui fait que *Les Bonnes Femmes* ne sont pas seulement le meilleur film de Chabrol, mais aussi celui où la part de son scénariste Gégauff est la plus grande. Mieux : c'est parce que c'est le meilleur film de Chabrol que c'est *surtout* un film de Gégauff. N'est-ce pas dans la mesure où Gégauff sera l'auteur du sujet que le regard de Chabrol sera le moins contaminé par la proximité de ce sujet ?

Voici donc que Gégauff dispose, sous le pur regard qu'est le cinéaste, un petit monde qu'il a élu, le petit monde des bonnes femmes. Voici qu'il le fait vivre, l'anime d'une vie propre, lui invente un destin autonome. Là-dessus Chabrol braque son objectif — son microscope ? — et observe ces étranges animaux : quatre bonnes femmes en blouse blanche, parlant toutes avec la voix molle de Bernadette Lafont, vivant la même vie faite des même gestes, traversée des mêmes hantises. Il les examine avec curiosité, Kast dirait l'œil d'un zoologue découvrant une colonie de martiens. Sans aménité de principe, mais sans inimitié : l'objectivité est à ce prix. *Les Bonnes Femmes*, c'est d'abord la rencontre de deux planètes.

Vu ainsi, non pas du haut de sa méfiance ou de son mépris, comme on l'a dit, mais à distance, il est clair que ce petit monde apparaîtra tout dénué de signification. Mais attention : cela ne signifie pas qu'il n'aura, pour lui-même, aucun sens. Cela signifie que le regard du cinéaste se veut pur de tout préjugé. L'étude des mœurs humaines ne diffère pas par nature de celles des animaux : elle n'en diffère que par son objet. D'où ces longues scènes à la piscine et surtout au Jardin des Plantes où l'impassibilité de l'objectif juxtapose, comme un collectionneur ses timbres, les cris des animaux et les rires des bonnes femmes. Car ce ne sont pas seulement les gestes, le comportement, des bonnes femmes qui nous apparaissent absurdes, c'est aussi leur langage, dont nous saisissons les caractéristiques formelles avant les significations. Le langage lui-même est objectivé, disons même réifié.

Le cinéma ne nous avait pas habitués à une telle objectivité. Nous avions coutume d'assister à un film en suivant l'enchaînement de ses significations : si tel personnage faisait tel geste, nous en connaissions *immédiatement* la signification (les tenants et aboutissants), s'il parlait nous allions *directement* au sens de ses paroles. Même si, accessoirement, nous notions la tonalité de la voix, la grâce du geste. Avec *Les Bonnes Femmes* nous voici privés de cette confortable habitude que nous avions d'aller du sens à la forme. On pourrait presque dire que *Les Bonnes Femmes* sont le premier film qui *par principe* ne soit pas un film à thèse.

Toute la première partie des *Bonnes Femmes* fait la part de ce principe. Le

danger était, bien sûr, que le film s'en tînt là, qu'il ne fût qu'une manière de tourner en rond autour de son objet sans que celui-ci ne nous livre la moindre parcelle de son mystère. Le danger était que les auteurs enfermassent une fois pour toutes leurs personnages dans une cage de verre, et versassent, au mieux, dans une sorte de misanthropie sans espoir. On sait que tel est le point des plus vives attaques qui ont été menées contre Chabrol dès son second film. Complaisance dans le sordide, mépris des personnages : le fascisme, paraît-il, est au bout de la route. Mais je ne vois pas qu'une analyse un peu serrée des films conduise à pareille conclusion. Je veux bien qu'il entre quelque masochisme dans cette première partie des *Bonnes Femmes,* puisque, après tout et en quelque façon, nous faisons partie de ce monde qui nous est montré. Et la musique souligne suffisamment les intentions qu'ont eues Gégauff et Chabrol de faire grinçant, voire féroce. J'accorde aussi à Marcabru qu'à ce niveau « *les personnages n'ont pas d'âme* », mais à la condition de reconnaître que ce n'est là qu'une vérité partielle, donc une contre-vérité, bref une erreur féconde si l'on admet avec Marx que « le faux est un moment du vrai ». Le jugement de Marcabru signale un autre danger qui guettait Chabrol : introduire de l'humain pour être sûr qu'il soit là.

L'affirmation de Marcabru est finalement une contre-vérité parce que ce constat impartial finit précisément par déboucher sur l'âme des personnages — je ne crains pas de faire sourire — et que le ton grinçant des premières images finit pas disparaître pour laisser affleurer un sentiment de profonde humanité, dirai-je une sorte de tendresse ? Peu à peu, cette pantomime absurde, ces concerts effrayants d' « inanité sonore », à force de se répéter, de se multiplier, s'ordonnent et finissent par avoir non pas un sens comme la rivière, mais du sens. L'itinéraire même du film est cette découverte progressive. L'humanité naît du seul *spectacle* — c'est-à-dire de la seule ascèse de la mise en scène — et n'est plus, comme cela se fait toujours, plaquée de l'extérieur, surajoutée par l'auteur à ses personnages, passée en contrebande par le détour d'un « grand sujet ».

Pour se garder de cette pétition de principe, le cinéaste ne prendra jamais trop de précautions. Et Chabrol plus qu'aucun autre. Nous en avons examiné deux, d'ailleurs corrélatives : la mise en scène constituée en catégorie pure et le choix d'un « petit sujet ». Il en existe une troisième, qui n'est pas la moins originale. Ici entre en jeu Ernest, ce mystérieux personnage qui suit les bonnes femmes d'un bout du film à l'autre, jusqu'au moment de son intervention. Dira-t-on en effet qu'on ne peut observer impassiblement, d'un regard innocent, ce dont par définition on fait partie, alors Chabrol répond au moyen d'Ernest. En Ernest s'incarne, se condense, se projette, toute la subjectivité dont l'auteur a dû se débarrasser pour se faire pur regard. La fonction d'Ernest est donc double : problématiser le rapport de l'observateur et de l'objet observé, exorciser les dernières traces de subjectivité en la précipitant dans l'ordre de l'objectivité. Ainsi se trouve maintenue l'essentielle ambiguïté qui définit l'artiste : ni tout à fait innocent, ni tout à fait coupable, il reste le témoin d'un tourment fondamental.

André S. LABARTHE.

Cheveux d'or sur soupe au lait

VERBOTEN ! (ORDRES SECRETS AUX ESPIONS NAZIS), film américain de SAMUEL FULLER. *Scénario :* Samuel Fuller. *Images :* Joseph Biroc. *Musique* : Ludwig Van Beethoven. Harry Suckman, Richard Wagner. *Décors* : Glenn L. Daniel. *Montage :* Philip Cahn. *Interprétation :* James Best, Susan Cummings, Tom Pittman, Paul Dubov, Harold Daye, Dick Kallman, Stuart Randall, Steven Geray, Anna Hope, Robert Boone, Sasha Harden, Paul Bush, Neyle Morrow, Joseph Turkel, *Production* : Samuel Fuller, Globe Enterprises Inc., en association avec R.K.O. Teleradio Pictures, 1958. *Distribution* : Rank.



Tom Pittman (à gauche) dans *Verboten !* de Samuel Fuller.

Que *Verboten !* soit une œuvre bizarre, inégale et surtout *difficile*, je l'admets. Ce que je n'admets nullement, par contre, c'est le mépris indulgent affecté par la majorité de la critique parisienne, qui succède à la scandaleuse et unanime indifférence de la critique anglo-saxonne. Aucune de ces particularités du film ne justifie cette attitude, bien au contraire. Et quiconque exerçant la profession de critique cinématographique (ou prétendant l'exercer) et n'ayant point loué *Verboten !* est coupable d'un délit professionnel beaucoup plus grave que ceux pour lesquels les journalistes passent en justice. D'abord, parce que *Verboten !* incarne l'essence même du cinéma, et ensuite parce que c'est un film maudit et très peu projeté. On sait qu'il s'agit d'une production Globe devant être distribuée par R.K.O., vendue à Ilya Lopert qui la fit distribuer par les Artistes Associés avant que la Columbia ne la rachète et que la Rank ne nous la présente. Cette chaîne de responsabilités fait que les Français sont presque les seuls à pouvoir admirer le film dans des salles publiques décentes.

Fuller se situe perpétuellement à cheval entre un lyrisme frénétique, dont le prototype est sans doute *Forty Guns* et le petit train-train raisonneur et ordonné de l'honnête homme démocrate, typique dans ses activités publiques, ses déclarations, les intentions de ses scripts et son moins bon film, *I Shot Jesse James* (*J'ai tué Jesse James*, 1948) je m'excuse de reprendre ce que j'avais esquissé dans une petite note sur *Run of the Arrow* (*Le Jugement des flèches*, 1956) ici même (n° 93), mais c'est nécessaire. La première tendance correspond à un tempérament inné, et c'est pourquoi elle est la meilleure. La seconde à une acquisition de l'éducation, et à un désir de compensation que la psychanalyse expliquerait facilement.

Dans le cadre de la société moderne, cette première tendance est blâmable, car elle s'oppose à la morale. L'art de Fuller est fondé sur deux motifs essentiels, l'arme (à feu généralement) et le coup (de poing généralement). Si l'usage de l'un et l'autre étaient interdits, comme dans la vie, la Globe Enterprises n'aurait plus qu'à déposer son bilan. On comprend donc que, dans le choix des thèmes d'une morale, dans la construction de ses films, le grand Samuel cherche à faire dominer l'autre tendance. D'ailleurs, les meilleurs de ces films réalisaient cet équilibre instable, *Fixed Bayonets !* (*Baïonnette au canon !* 1951), *Hell and High Water* (*Le Démon des eaux troubles*, 1953) et *Run of the Arrow*. Aujourd'hui, après trois films faits en toute liberté, et complètement en marge du style américain, dont le dernier, *Forty Guns*, battait les records du culot, Samuel Michael Fuller saute carrément à l'autre extrême. Il est d'ailleurs probable que, tout en étant profondément conscient du problème essentiel de son œuvre, de son aspect contradictoire, — sinon, je ne vois pas pourquoi il aurait produit et écrit lui-même ses films apparemment moins ambitieux — le grand Sam préfère de beaucoup à ses œuvres d'instinct ses œuvres réfléchies, moins réussies, et reposant sur un sujet à prétentions sociales. C'est d'ailleurs là le dada de la plupart des Américains, naïfs parmi les naïfs.

Verboten ! sera donc un film parfaitement moral, où le metteur en scène lâchera le plus de lest possible, afin de se disculper définitivement à ses propres yeux et aux yeux des autres, qui l'accusaient de fascisme, voire de nazisme. Ici, fascisme et nazisme en prennent pour leur grade. David Brandt, soldat américain caché des S.S. en mai 1945 par une jeune bavaroise antinazie, Helga Schiller, lui demande sa main. Elle accepte, en partie par amour, en partie pour éviter la famine, car David travaille au service du ravitaillement. David lutte contre le mouvement de renaissance nazie « Werwolf », dont le führer est son jeune secrétaire, Bruno, qui joue le double-jeu. Convaincu par l'atrocité des images des camps de concentration projetées au procès de Nuremberg, le jeune frère d'Helga, Franz, werwolf lui aussi, dénonce Bruno et son mouvement. Ce résumé fait d'ailleurs comprendre toute l'absurdité du titre français : les ordres secrets ne sont pas donnés aux espions nazis, mais par un espion nazi. *Ordres secrets aux espions nazis* est donc, par son scénario, violemment opposé au romantisme esthétique sans conscience qui est aussi bien à l'origine de *Run of the Arrow* que de Wagner et du nazisme. S.M. Fuller réussit à nous présenter toutes les facettes d'un problème complexe en 86 minutes seulement, et non en deux heures dix-neuf, comme l'auraient fait nos spécialistes de l'étirage cinématographique. Sa Majesté Fuller, dis-je, a donc schématisé à outrance. Les personnages ont à peine le temps d'évoluer de façon plausible. A peine un drame est-il résolu qu'un autre éclate. C'est ainsi que le plan sublime où Helga embrasse David pendant que Bruno avance lentement vers l'avant-plan, possède à la fois une valeur dramatique, symbolique, et une valeur poétique. C'est une poésie très neuve au cinéma, fondée sur le caractère surprenant et fascinant de l'absence de toute nuance, et par conséquent sur une relative invraisemblance.

Invraisemblance psychologique ? Oui, mais qu'importe, puisque la beauté de la direction d'acteurs l'annihile. Invraisemblance historique ? Qu'importe ? Le but d'*Ordres secrets aux espions nazis* est de nous faire un constat sur le Werwolf et sur le nazisme en général. Qu'il trahisse les faits — et ce n'est pas tellement sûr, puisque le major Harvey, dont le rôle est ici joué par Dubov, a directement collaboré au script — qu'est-ce que vous voulez que cela nous fasse ? La vérité historique objective n'existe pas, c'est un leurre ; et j'avouerai personnellement avoir douté de tous les faits historiques situés avant ma naissance et même après. Et je m'étonne que l'on se scandalise de quelques inexactitudes naïves qui me plaisent infiniment, comme cette arrivée de deux civils allemands en plein procès de Nuremberg. Le gouvernement dictatorial qui sévissait en France vers 1945-1946 n'avait pas laissé paraître d'informations concernant le Werwolf, pas plus que vers 1948-50 ses successeurs ne laissèrent parler du Werwolf français dirigé par feu René Binet. Personne n'a rien dit, ni à l'époque, ni après : presque personne n'était au courant, et tout le monde s'en foutait, tout le monde sauf S.M. : *Verboten !* est le seul témoignage existant, donc le moins discutable. Ceux qui n'ont rien dit jusqu'ici n'ont pas le droit de critiquer. Fuller aurait aussi bien pu s'inspirer d'un Werwolf fictif, nous n'y aurions

point prêté attention. Il suffit de faire semblant de dresser un constat, nous nous foutons des termes de ce constat comme nous nous en étions foutus pendant quatorze ans. Seules comptent la logique, la beauté, et la vérité profonde (pas forcément celle de la réalité) du constat.

Il n'y a dans les intentions d'*Ordres secrets aux espions nazis* rien de bien original : il s'agit en effet pour ce bon vieux Sam de recoller au peloton de la gauche américaine et de la générosité démocrate. Contre la guerre, contre le nazisme, pour la paix. Il y a de quoi sourire devant cette attitude. Y a-t-il vraiment des gens qui prônent le contraire ? Non, même pas le metteur en scène du *Démon des eaux troubles*. L'on sourirait de même à celui qui réaliserait un film condamnant l'assassinat ou la bigamie. Cette naïveté est critiquable, car elle exclut toute dialectique et nous éloigne de l'objectivité. Elle nous aide à ignorer les bonnes raisons d'Hitler, même s'il n'avait que 5 % de bonnes raisons (et tout être au monde a au moins un minimum à peu près équivalent de bonnes raisons pour agir, sinon il ne ferait pas, il ne pourrait pas faire ce qu'il fait). Lorsqu'on leur dit cela, nos progressistes vous traitent de fascistes, alors que l'on ne cherche qu'à appuyer leur action sur des bases plus solides, qui ne nient point l'intelligence de l'adversaire. Mais cette naïveté a d'heureuses conséquences sur le plan esthétique. L'ardeur de Fuller à vouloir rivaliser avec son ami Brooks a quelque chose de poignant : on voit bien qu'il montre de la bonne volonté, qu'il fait des efforts sympathiques et désespérés pour devenir comme tout le monde ; sa maladresse même, surtout elle, en définitive, nous conquiert. Il s'agit de la lutte d'un homme contre lui-même, et à ce point de vue, *Verbo* est un film déchirant. Le constat est beau en soi, mais encore plus beau est le fait que dans ce constat, tout tombe comme les cheveux sur la soupe. La concision, l'abstraction du script sont à chaque instant compensées par un naturel, une facilité, une désinvolture et une spontanéité qui définissent la valeur suprême de l'art. Toutes les intentions, tous les effets passent de façon magnifique grâce à cette force, cette simplicité d'écriture que même Griffith et Renoir pourraient lui envier. Fuller affirme, tout en gommant. En fait, je crois bien qu'il faut remonter à certains Renoirs américains — encore que leur style soit assez prémédité, et au *Déjeuner sur l'herbe* pour retrouver pareille élégance et pareille souplesse dans l'expression. Que prouve cette manière de filmer ? Fuller a-t-il réussi à se transformer lui-même ? Oui et non, répondrai-je quoique je sois tenté de répondre carrément oui, et non pas seulement pour lui faire plaisir.

Voyons le détail. La construction d'*Ordres secrets aux espions nazis* est symbolique : dans la séquence prégénérique, S.M. reprend le style lyrique et flamboyant de ses films de guerre passés, en moins percutant toutefois, à l'occasion d'un combat de rue illustré par *La Walkyrie* de Wagner, et ponctué, à chaque coup de mitraillette, par *La cinquième symphonie* de Beethoven, autres lyriques flamboyants. Dans son *Once More with Feeling*, Donen n'a pas manqué de moquer cet accompagnement naïf et abusif.

Puis, changement complet de ton. C'est maintenant le style de la mise en scène qui devient proche de Brooks. Par moment, on croirait avoir affaire même à certains films militaires de Dwan, Wellman ou Hawks, qui marquent l'apogée du style conventionnel hollywoodien. S.M. renoue en somme avec un style que les nécessités du commerce avaient pu le contraindre à adopter, avec modération, avant de se mettre à son compte et de réaliser, à partir de *Run of the Arrow*, des œuvres de plus en plus débridées. Avec *Verbo*, S.M. était encore plus libre, puisque la R.K.O., distributrice et commanditaire, ne s'occupait plus de production cinématographique. Il s'agit donc ici d'une contrainte volontaire, et non plus extérieure. En quoi consiste ce style ? En un travail ingrat d'accumulation de petits détails réalistes, dans le jeu, les attitudes, le choix des objets, très nombreux, qui semblent inutiles et sans relation avec l'essentiel, mais qui finissent par le constituer au point d'imposer en partie une métaphysique et une morale fondées sur une glorification du relatif et du quotidien. Jusqu'ici, la mise en scène de Fuller était fondée sur le prestige de l'anormal, du bizarre, ou du quotidien le plus insolite. C'était la négation de la norme. Mais *Verbo* est le premier S.M. qui soit dans sa mise en scène d'un réalisme au premier degré, et non point uniquement recréé par l'artifice. Cet effort est couronné de succès : l'interprétation de *Run of the Arrow* était excellente en raison même

de la sublime mollesse et de la sublime veulerie de la non-direction d'acteurs. Ici, James Best, Paul Dubov, Susan Cummings, Dick Kallman, ces deux-là surtout, sont admirables parce qu'ils jouent vraiment. Cette évolution de Fuller rappelle l'évolution du Bunuel de *Nazarin,* en moins achevée cependant.

Quels sont les points communs entre *Verboten* et *Nazarin ?*

1° La dilution du thème et du style de l'œuvre passée dans l'œuvre présente. Les tics de Bunuel se trouvent dilués, intégrés dans l'ensemble. Chez Fuller, les idées fortes, idées de violence essentiellement, sont aussi diluées à l'intérieur du plan, le plus souvent américain ou d'ensemble, comme chez les classiques, alors que Fuller préférait jusqu'ici les extrêmes. Il en est ainsi de la double chute fortygunsienne des deux héros, du coup de poing du début, du cœur de Kallman entouré d'un cercle tracé au charbon et du feu final. Il n'empêche, la brusque irruption de ces éclairs de fureur au sein de la limpidité et du classicisme crée un choc bien plus profond que la continuité délirante des autres Fullers. Fuller réussit à se transformer, mais nous montre, par ces heurts cinglants, que les contradictions ne sont pas incompatibles au plus profond de la personnalité humaine. Paradoxalement, c'est la fureur que Fuller met à s'assagir qui le trahit. Il lui arrive alors de devenir très maladroit, très gauche, comme dans ses rares gros plans d'insert, ceux de Harold Daye, celui de l'œil de Best. Le souci réaliste de mettre en valeur les multiples pancartes et inscriptions, finit d'ailleurs par recouper l'art originel de Fuller : cette vigueur du trait fort et uni, épais et sans rature, qui a fait comparer Matisse à Fuller ce qui est tout de même charrier un peu, nous la retrouvons également en effet dans le jeu de l'acteur et le style.

Ces contradictions tendent à s'annihiler dans les deux œuvres en une objectivité veloutée que les imbéciles prennent pour un style médiocre et qui est en fait le raffinement du génie.

2° Le sens du mouvement d'appareil, recréateur de la vie. Il ne s'agit pas exactement, comme dans *Nazarin,* d'une omniprésence de la caméra aux déplacements si gracieux et si coulants. Ou tout au moins pas uniquement, pas essentiellement de cela. Chez Bunuel, le plan est d'une longueur normale. Fuller, lui, a tourné moins de cent plans, dont beaucoup de 1', 2' ou 2'30", dont un de 3' 29" (le premier plan de bureau, où apparaît la Teutonne tondue), un autre de 5' 29" (la dernière scène au bureau, terminée par la dérouillée de Pittman), un autre enfin de 5' 47" (Bruno rentrant au bercail). Après ceux de *Rope* (*La Corde,* Hitchcock, 1948), bien sûr, ces plans constituent le record mondial du cinéma digne d'intérêt. En réalité, les fameux plans de *The Magnificent Ambersons* (*La Splendeur des Ambersons,* Welles, 1942) du *Trou* (Becker) et de *Cronaca di un Amo*-*e* (*Chronique d'un amour,* Antonioni, 1950) ne dépassent pas les 3'. Est-ce là un signe de recordite gratuite ? Tout nous porte à le croire, car, lorsque l'on veut faire un film en moins de quinze jours, l'on se limite aux plans de 1', 2' maximum, limite au-delà de laquelle la performance devient difficile et fatigante pour les acteurs et techniciens, susceptibles alors d'oublis, d'erreurs (sans parler des imprévus), qui sont en fait d'heureuses aubaines pour le véritable artiste. Dans les petites firmes, ensuite, on coupe en dix ces plans-séquences, pour varier (*sic*). Ce parti-pris de recordite est finalement bénéfique : comme dans *Run of the Arrow* et son célèbre 4' 11", la caméra part d'un sujet secondaire, se dirige lentement, par un mouvement dans l'espace assez marqué, vers le sujet essentiel de la scène. Nous trouvons alors, comme dans *Nazarin,* un certain nombre de petits recadrages sur les personnages et objets intéressants d'une savante souplesse expressive, et d'un incroyable adresse dans la présentation soudaine et efficace des rapports d'éléments imprévisibles. Il y en a cinq ou six dans le 5' 47" qui nous fait aller — ô! merveille — du dehors à l'intérieur sans aucune rupture, en suivant un étroit couloir (aucune fumisterie du type Pancinor n'est ici possible), il y en a douze ou treize dans le 5' 29", l'un des plus difficiles et l'un des plus chouettissimes plans que j'aie jamais vus Dans le plan-record de *Run,* il n'y avait plus aucun mouvement après celui du début. On voit là toute l'étendue du progrès : l'unité fullérienne est composée d'incessantes variations et contradictions physiques, psychiques et même de variations à l'intérieur de sujets variés, puisque le plan embrasse divers lieux et divers thèmes. Jamais

peut-être firme n'a autant mérité son nom que la Globe Enterprises, car, pour une fois, on peut déclarer sans réserve aucune que *Verboten !* est un film à l'échelle cosmique. L'image finale d'un univers aplati, déformé, résume assez bien l'impression faite par l'œuvre d'un metteur en scène qui, pour rendre le monde plus réel, s'asseoit dessus et le piétine.

Luc MOULLET.

P. S. — La rédaction de cet article a été assurée à l'aide d'une montre *Waterproof Antimagnetic Reglia.*

Stanley, ou l'optimisme

ONCE MORE, WITH FEELING (CHERIE, RECOMMENÇONS), film américain en Technicolor de STANLEY DONEN. *Scénario :* Harry Kurnitz, d'après sa pièce. *Images :* Georges Périnal. *Musique :* Muir Mathieson. *Décors :* Alexandre Trauner. *Interprétation :* Kay Kendall, Yul Brynner, Gregory Ratoff, Harry Lockhart, Mervyn Johns, Martin Benson, Geoffrey Toone, Maxwell Shaw, C.-S. Stuart, Shirley Ann Field. *Production :* Stanley Donen-Paul B. Radin, 1959. *Distribution :* Columbia.

GIVE A GIRL A BREAK (DONNEZ-LUI UNE CHANCE), film américain en Technicolor de STANLEY DONEN. *Scénario :* Vera Caspary ; dialogues de Albert Hackett et Frances Goodrich. *Images :* William Mellor. *Décors :* Edwin B. Willis et Arthur Krams. *Musique :* Burton Lane. *Interprétation :* Marge Champion, Gower Champion, Debbie Reynolds, Helen Wood, Bob Fosse, Kurt Kasznar, Richard Anderson, William Ching, Lurene Tuttle, Larry Keating. *Production :* Jack Cummings. *Distribution* : M.G.M.

La comparaison de ces deux films n'apporte que des paradoxes : 1° le nouveau est beaucoup plus démodé que l'ancien ; 2° il y a trois fois plus de plans sur l'écran large de *Once more* que sur l'écran normal de *Give a girl a break* ; 3° enfin et surtout, *Give a girl a break* est cent fois mieux mis en scène que *Once more with feeling*, et pourtant il faut préférer *Once more with feeling*.

Once more with feeling n'est qu'une intrigue portée à l'écran. On a d'abord l'impression que Donen n'a d'autre ambition que de filmer ses scènes, comme on met des conserves en boîte, sans aucun souci de rigueur ou d'unité. A domicile, au rez-de-chaussée ou au premier étage, à travers le monde, au concert ou ailleurs, les séquences se suivent et ne se ressemblent pas ; ou se ressemblent, peu importe ; il ne s'agit que de conter une histoire, un peu à la manière anglaise, la plus insultante à la dignité des personnages. Ces pantins, ces *acteurs* que sont devenus les acteurs ne parviennent pas à vivre : seul vit celui qui raconte, dans son fauteuil. Aussi voit-on Yul Brynner soudain pris de vertige à la fin d'une de ses répliques, et qui la laisse retomber lamentablement ; ou Kay Kendall au milieu d'un geste, ne sachant plus tout à coup pourquoi elle le joue : ceci, parce que ce sont de grands acteurs. Les autres demeurent conformistes. Aussi l'œuvre qui se voudrait brillante est une succession de ratés émouvants. La mise en scène n'a aucun relief. On se contente de cadrer chaque geste, chaque attitude. On coupe sur le dialogue. Tout cela a-t-il un sens ?

Au contraire, *Give a girl a break* est régi par la danse. Ballet lui-même, le film est divisé en tableaux dociles au regard, la plupart du temps en un seul plan, qu'il s'agisse d'un numéro dansé ou d'un intermède parlé. La bonne humeur de Donen s'élève jusqu'à la sérénité souriante. Sérénité qui est à la fois celle des acteurs, parfaitement à leur aise, et celle de la caméra, étonnamment calme et sûre dans ses sauts et ses mouvements : perfection classique et ultra-moderne, en plus simple, celle qui déjà émerveillait dans *Kiss them for me*. Ici tout semble illustrer le sourire fameux et figé de Debbie Reynolds. Celle-ci peut tout à coup incliner la tête, faire deux entrechats et reprendre la pose sans rompre un seul instant l'atmosphère. Cette qualité du



Yul Brynner et Kay Kendall dans *Once more, with feeling* de Stanley Donen.

film est après tout moins étonnante si l'on songe que la distribution emploie jusqu'à six danseurs. (En fait, cinq, mais le sixième, tout gras compositeur qu'il est, n'a aucune peine, grâce à la bonne humeur générale, à entrer dans la danse.) Mais c'est ici, mieux que nulle part ailleurs, que le cinéma a entièrement assimilé l'esprit de la danse et réalisé totalement et d'un seul coup, grâce à la mise en scène, la perfection de la comédie dansée.

Le scénario même pouvait concourir à cette sérénité de Donen, dans la mesure où il aboutit à remettre chacun à sa place des êtres auparavant un peu perdus. A la fin, Gower retrouve Marge, Joanna Moss son foyer (Donen la trouvait un peu ridicule en danseuse), Fosse sa jeune découverte, le musicien sa musique, Debbie verra sa vocation réalisée... Oui, mais le sujet du film, cette compétition pour un job : tout n'y était pas aussi rose. Ce jeune Fosse n'est qu'un vil séducteur, comme rougirait de l'être plus d'un assistant ; il y a eu des malentendus, mais tout de même... Et le ménage à trois des Champions n'est pas entièrement une plaisanterie : quand l'autre apparaît en Charles le Téméraire-Visiteur du soir à la fin de la danse de Marge et Gower, il n'est pas uniquement ridicule, comme le voudrait peut-être Donen ; et quand le compositeur décide qu'il soutiendra Joanna Moss même si elle s'appelle en réalité Mme Untel, ce n'est tout de même pas sans débat. Il est vrai que tout s'arrange et que les intentions de chacun étaient pures : Debbie a le rôle, l'Autre s'en va poliment, le musicien prend la décision que l'on sait : pour Donen il n'y a jamais eu de problème. Mais enfin. Ce n'est tout de même qu'à la fin qu'on parvient à la sérénité : or, ici comme dans *Indiscret*, la fin heureuse est là dès le début sous la forme de la mise en scène et du jeu des acteurs. Cette perfection à laquelle croit Donen, il veut nous la livrer d'un seul coup, nous en saturer dès le début, nous l'imposer tout au long d'une intrigue qui dès lors ne sert plus à rien, et ennuie. C'est pourquoi, à *Indiscret* et à

Give a girl a break, nous préférons *Funny Face* et *Kiss them for me*, où le miracle n'est pas donné au début, et surtout... *Once more with feeling.*

En effet, le décousu et l'arbitraire de ce film sont moins imposés par l'indiscrétion du cinéaste que par la vie elle-même. Le désarroi des acteurs est celui de tous les hommes, et le hasard qui régit la mise en scène ne fait que reproduire la facticité d'une existence. Ici comme dans *Qu'est-ce que Maman comprend à l'amour !* le vide auquel nous introduit Kay Kendall est un vide fondamental et réel, où l'optimisme n'a pas de but en blanc sa place, mais ne peut que s'insinuer comme un voleur, en faisant prévoir en toute dernière minute une reprise de l'être, une Répétition quasi mystique dans la réconciliation entrevue. (Cette réconciliation est générale et dépasse de beaucoup le simple cadre conjugal : *Once more with feeling* n'est pas du tout traduit par *Chérie, recommençons.*) Mais à aucun moment du film, cette répétition n'apparaît réalisée et déjà en cours, si ce n'est à la fin, sublime, où Brynner fait jouer la marche de Souza : ce n'est qu'alors que le sens de sa vie et le sens de la vie lui apparaît et nous apparaît. Auparavant, c'est le chaos : chez lui, chez nous et dans la mise en scène. Tous les détails sans queue ni tête qui semblaient jetés là au hasard étaient néanmoins bien vivants : comme chez Mozart, l'impresario était aussi faux qu'un impresario. Brynner avait constamment besoin d'être soutenu dans le décor de ses effigies, qui remplissaient bêtement et l'écran et sa vie, jusqu'à ce qu'à la fin, Kendall précipite un buste de Brynner à travers l'image télévisée de Brynner, ne laissant plus qu'une petite flamme qui s'éteint. Mais déjà nous avions compris, en voyant Kendall porter ses gesticulations à leur paroxysme sans détonner le moins du monde, et aller dans le cabotinage plus loin que jamais aucun acteur, en conservant une ligne et une harmonie parfaites : elle avait donc raison depuis le début, et ses cris, ses hurlements, ses trépignements, comme ses passages à vide, ses coups de pompe et ses hésitations étaient bien le sujet et la matière même du film. Film réaliste, moralisant et philosophique, qui n'est pas une comédie musicale, ce qu'on ne saurait lui reprocher ; mais faut-il reprocher à *Give a girl a break* d'être une comédie musicale ?

Jean-Louis LAUGIER.

Les yeux fermés

JAZZ ON A SUMMER'S DAY (JAZZ A NEWPORT), film américain en Deluxe de BERT STERN. *Scénario :* Arnold Pearl, Albert d'Anniable. *Images :* Bert Stern, Courtney Hafela, Ray Phealan. *Interprétation :* Jimmy Giuffre Trio, Thelonious Monk, Anita O'Day, George Shearing Quintet, Dinah Washington, Gerry Mulligan, Big Maybelle, Chuck Berry, Chico Hamilton Quintet, Louis Armstrong, Jack Teagarden, Mahalia Jackson. *Production :* Bert Stern, 1958. *Distribution :* Consortium Pathé.

Jazz-fans, mes frères, au seul énoncé du titre, vous avez bondi. Newport ! Combien de fois, en regardant se dérouler les rouleaux de vinylite n'avions-nous songé à ces deux syllabes avec une vague arrière-pensée de miracle paradisiaque ! Elles s'associaient à d'autres mots presque aussi magiques, comme Birdland ou Savoy, des mots qui, pour le profane, ne veulent rien dire, mais qui sont, pour nous, recouverts de milliers de notes plus belles les unes que les autres. Dans notre géographie, Newport était une capitale dont les rois ont nom Charlie Parker, Sarah Vaughan ou Duke Ellington. Nous sommes donc entrés au « Biarritz », un peu inquiets à l'idée de confronter nos rêves avec la réalité d'un générique dont la richesse nous semblait incroyable.

Et nous avons entendu. Ce que nous avons entendu ne nous a pas déçus.Bien sûr, après coup, nous avons regretté l'absence de quelques-uns, sans qui notre sensibilité ne serait pas tout à fait ce qu'elle est, tels que Miles Davis ou le Modern Jazz Quartet, mais la réalité était là quand même, suffisamment belle pour que nous ne fassions pas la petite bouche. Dès le début, nous étions sur des hauteurs, avec le dialogue secret qu'échangeaient Jimmy Giuffre et Bob Brookmeyer, dans ce langage musical que le premier nommé s'est forgé. Nous montions d'un degré avec l'apparition de l'immense Thelonious Monk qui,

dans un admirable solo de piano (je pardonne difficilement à Bert Stern d'avoir inondé cette musique sublime d'un insipide commentaire prononcé d'une voix monocorde), nous plonge dans un air raréfié où règne la pure beauté. Comme les grands cinéastes, Monk va directement à l'essentiel et c'est presque à son aune qu'on pourra juger les exhibitions de ceux qui lui succéderont. C'est peut-être là, sur ce plan là tout au moins, l'erreur de Stern : *nous avoir dès le début offert le meilleur* avec une parcimonie qui nous laisse terriblement sur notre faim pour nous imposer par la suite (je suppose que c'est son goût qui prévalut) de longs extraits dont l'intérêt me semble des plus relatifs. Non que tout soit mauvais, il y a même des choses excellentes (je pense en particulier aux deux chansons d'Anita O'Day, à Dinah Washington, au dialogue Farmer-Mulligan), mais, si l'on apprécie à sa juste valeur une Mahalia Jackson, on regrette de voir un Louis Armstrong se livrer à une caricature de lui-même pendant tant de secondes, tandis que Giuffre, Monk et le parkérien Sonny Stitt se voient réduits à la portion congrue en début de programme. Et je préfère ne pas parler des incroyables histrions qui ont nom Big Maybelle ou Chuck Berry.

Bref, ce que nous entendîmes était donc dans l'ensemble d'excellente qualité. Où les choses commencent à se gâter, c'est dans ce que nous avons vu. Je sais bien, la méthode de Bert Stern exige un œil infaillible et une rapidité d'exécution extraordinaire. Un festival dure une semaine, et il n'est pas question de faire recommencer un musicien. Du reste, le propos de Stern étant justement *de saisir celui-ci dans son geste* le plus fugitif et le plus inconscient, le principe même d'une reconstitution était hors de question. Aussi, certains musiciens ne sont-ils vus que sous un seul angle, les opérateurs n'ayant pu, malgré tout leur talent, les photographier mieux. Ce n'est pas, à mon sens, une excuse : deux plans de Mahalia Jackson dans *Imitation of Life* nous en apprennent plus sur cette chanteuse que les longues minutes du film de Stern. *Et c'est l'efficacité qui compte.* Cela est d'autant plus grave qu'il réussit par ailleurs une véritable analyse clinique du jeu de Chico Hamilton à la batterie. On sent l'évolution du rythme sur le visage du musicien, la progression intérieure de l'artiste qui se livre à son instrument, la lutte qu'il doit mener contre la violence qui l'envahit : cette séquence, à elle seule, justifierait le film.

Et puis, il y a le reste, le reste, c'est-à-dire, Newport lui-même, le public, la mer, les visages. Et cela devient purement désastreux. On comprend bien l'intention de Stern : donner aux images la pulsation même de la musique, d'où un montage tantôt lent, tantôt rapide, suivant le « tempo » de la mélodie. Les images étant celles de spectateurs, son but était, par essence, voué à l'échec. Nous qui sommes auditeurs, donc subissant subjectivement la musique, observons objectivement nos semblables. Gjon Mili, dans *Jammin' The Blues* qui reste le meilleur film qui ait jamais été tourné à partir du jazz, avait évité cet écueil en se fondant uniquement sur des visages de musicien. Au début de *Jazz à Newport*, on ressent quelque gêne à voir notre attention s'égarer, puis on supporte cet éparpillement avec de plus en plus d'exaspération.

Peut-être me trouvera-t-on sévère pour un film qui vaut mille fois mieux que les *Gene Krupa Story* et autres *New Orleans ;* ici au moins la musique est bonne. Mais c'est justement parce que je crois que le jazz et le cinéma peuvent faire un mariage d'amour qu'il faut déterminer exactement les failles des tentatives précédentes.

Jean WAGNER.

FILMS SORTIS A PARIS DU 6 AVRIL AU 10 MAI 1960

14 FILMS FRANÇAIS

Les Arrivistes, film de Louis Daquin, avec Jean-Claude Pascal, Madeleine Robinson, Clara Gansard, Erika Pelikowski. — Adaptation consciencieuse, mais sans grand relief, de « La Rabouilleuse ».

Le Baron de l'Ecluse, film de Jean Delannoy, avec Jean Gabin, Micheline Presle, Jean Desailly, Jacques Castelot, Blanchette Brunoy, Louis Seigner, Robert Dalban, Jean Constantin. — Nième épisode des aventures de Tintin et Audiard.

Les Bonnes Femmes. — Voir critique d'André S. Labarthe dans ce numéro page 47.

Bouche cousue, film de Jean Boyer, avec Darry Cowl, Fernand Sardou, Judith Magre, Jacques Hilling, Sacha Pitoeff, Pierre Sergeol. — Jean Boyer et Darry Cowl montrent la même mollesse à exploiter les rares et pauvres gags proposés par le scénario.

Le Cercle vicieux, film de Max Pecas, avec Claude Titre, Luisa Colpeyn, Henia Suchar, Maya Fabio, Claude Farell, Robert Beauvais, Yves Barsacq, Jacques Angelvin. — Tous les poncifs du genre « série noire ». Début peu prometteur.

La Corde raide, film de Jean-Charles Dudrumet, avec François Périer, Annie Girardot, Jacques Berthier, Gérard Buhr, Geneviève Brunet, Hubert Deschamps, Max Montavon. — Histoire criminelle, à la manière de Boileau-Narcejac. Une certaine atmosphère, mais le parti pris d'obscurité, de grimaces et d'effets coup-de-poing est lassant.

Les Lionceaux, film de Jacques Bourdon, avec Jean Sorel, Anna Gaylor, Roland Rodier, Michèle Grellier, Jean Deschamps, Suzy Prim, Jacqueline Marbaux. — Insignifiante machination, platement contée. Jacques Bourdon a réalisé son premier long-métrage dans le plus pur style du film commercial français, mais sans le savoir-faire d'un Labro.

Marche ou crève, film de Georges Lautner, avec Juliette Mayniel, Bernard Blier, Jacques Riberolles, Daniel Sorano, Jacques Chabassol. — Histoire d'un agent secret qui voudrait quitter le métier, malgré des amis, ou ennemis, fort encombrants. Beaucoup d'idées, un peu d'humour, de la verve, de l'invention : Lautner fait flèche de tout bois et atteint assez souvent la cible pour nous faire attendre avec beaucoup d'intérêt son prochain film.

On n'enterre pas le dimanche, film de Michel Drach, avec Philippe Mory, Christina Bendz, Hella Petri, Albert Gilou, Marcel Cuvelier, Robert Lolliot, Frédéric O'Brady. — Cette œuvre archaïque était bien la dernière à mériter le Delluc. Cela dit, le film de Michel Drach n'est jamais bas ni complaisant, ni tout à fait dépourvu d'idées, ni plus ennuyeux que le roman dont il est tiré.

Quai du Point du jour, film de Jean Faurez, avec Raymond Bussières, Dany Carrel, Annette Poivre, Philippe Lemaire, Paul Frankeur, Yves Massard, Bernard Lajarrige, Robert Dalban. — Pénible rentrée d'un cinéaste auquel une certaine probité n'a jamais tenu lieu de talent.

Les Régates de San Francisco, film en Dyaliscope et en Eastmancolor de Claude Autant-Lara, avec Folco Lulli, Suzy Delair, Laurent Terzieff, Nelly Benedetti, Danièle Gaubert, Dominique Blondeau, François Nocher. — Le film le plus systématique, donc le plus intéressant, qu'ait encore jamais fait Autant-Lara. Peut-être détestable, cela dépend des goûts, mais nullement méprisable.

Les Scélérats, film de Robert Hossein, avec Michèle Morgan, Robert Hossein, Franck Latimore, Perrette Pradier, Olivier Hussenot, Jacqueline Morane. — Il ne faut juger Hossein ni sur la vraisemblance, ni sur la justesse psychologique, ni sur le raffinement des effets. A force de rechercher la stylisation, il réussit le film le plus abstrait qu'on ait vu depuis le *Droit à la vie* (1916).

Le Septième jour de Saint-Malo, film de Paul Mesnier, avec Roland Lesaffre, Jean-Pierre Kérien, André Servilange, Annie Andrel. — Episode de la dernière guerre, mal conté, mal reconstitué, mal joué, mal mis en scène.

Tendre et violente Elisabeth, film d'Henri Decoin, avec Christian Marquand, Lucile Saint-Simon, Marie Déa, Pierre Louis. — Feuilleton à l'usage des cœurs sensibles. Il ne faut troubler le plaisir de personne.

12 FILMS AMERICAINS

The F.B.I. Story (*La Police fédérale enquête*), film en Technicolor de Mervyn Le Roy, avec James Stewart, Vera Miles, Murray Hamilton, Diane Jergens. — Morne apologie du flic à travers les âges.

Give a Girl a Break (*Donnez-lui une chance*). — Voir critique de Jean-Louis Laugier dans ce numéro, page 55.

Guns of the Timberland (*Tonnerre sur Timberland*), film en Technicolor de Robert D. Webb, avec Alan Ladd, Jeanne Crain, Gilbert Roland, Frankie Avalon. — Ou la guerre des bûcherons et des fermiers. Les combats sont menés avec cette précision, cette fougue et cet humour qui font encore le charme des productions mineures d'Hollywood.

Jazz on a Summer's Day (*Jazz à Newport*). — Voir critique de Jean Wagner dans ce numéro, page 57.

Man on a String (*Contre-espionnage*), film de André de Toth, avec Ernest Borgnine, Kerwin Mathews, Colleen Dewhurst, Alexander Scourby. — Reportage romancé sur les techniques d'espionnage soviétiques. Un vérisme méticuleux tient, honorablement, lieu de style.

Pawnee (*L'Indien blanc*), film en Eastmancolor de George Waggner, avec George Montgomery, Bill Williams, Lola Albright. — Western de série.

Once more, With Feeling (*Chérie... recommençons*). — Voir critique de Jean-Louis Laugier dans ce numéro, page 55.

Saint-Louis Blues, film d'Allen Reisner, avec Nat King Cole, Eartha Kitt, Juano Hernandez, Cab Calloway, Ella Fitzgerald. — Biographie de W.C. Handy, qui n'intéresse la Paramount que parce que son père était pasteur et qu'il devint aveugle. Habituelle escroquerie au générique.

Shaggy Dog (*Quelle vie de chien*), film de Charles Barton, avec Fred McMurray, Jean Hagen, Tommy Kirk, Annette Funicello, Tim Considine. — Histoire d'un jeune garçon transformé en chien. Disney n'est pas Kafka.

Seven Thieves (*Les Sept voleurs*), film en Cinémascope de Henry Hathaway, avec Edward G. Robinson, Rod Steiger, Joan Collins, Eli Wallach. — Cambriolage du casino de Monte Carlo. De nombreux épisodes semblent démarquer *Bob le Flambeur*, mais la comparaison rend encore plus évident l'académisme d'Hathaway.

Tarzan, the Ape Man (*Tarzan, l'homme singe*), film en Technicolor de Joseph Newman, avec Denny Miller, Joanna Barnes, Cesar Danova, Robert Douglas. — Remake du premier *Tarzan* parlant. *Aucune nouveauté, donc, sur* le plan du scénario, comme dans *Tarzan's Greatest Adventure* de John Guillermin.

Verboten ! (*Ordres secrets aux espions nazis*). — Voir critique de Luc Moullet dans ce numéro, page 50.

5 FILMS ANGLAIS

The Battle of the Sexes (*La Bataille des sexes*), film de Charles Crichton, avec Peter Sellers, Robert Morley, Constance Cummings. — Comédie laborieuse et inoffensive.

North-West Frontier (*Aux frontières des Indes*), film en Cinémascope et en Eastmancolor de J. Lee-Thompson, avec Kenneth More, Lauren Bacall, Herbert Lom, Wilfrid Hyde White. — Le responsable du remake des *Trente-neuf marches* continue ici à plagier Hitchcock avec une impudeur qui ne le cède qu'à la plus totale absence de talent.

Le Sang du vampire, film en Eastmancolor de Henry Cass, avec Donald Wolfit, Barbara Shelley, Vincent Ball, Victor Maddern. — Malgré de nombreux emprunts à *Nosferatu*, le film n'atteint qu'au *grotesque*.

Subway in the Sky (*Cri d'angoisse*), film de Muriel Box, avec Van Johnson, Hildegarde Neff, Katherine Kath, Cec Linder. — Fade histoire d'un faux coupable, à l'innocence trop tard dévoilée et trop tôt devinée.

Too Many Crooks (*Ni fleurs ni couronnes*), film de Mario Zampi, avec Terry Thomas, George Cole, Brenda de Banzie, Bernard Bresslaw. — Malgré la nationalité du metteur en scène, spécimen typique de l'humour anglais. Réservé aux amateurs — s'il en reste.

5 FILMS ITALIENS

Agi Murad il Diavolo Bianco (*La Charge des Cosaques*). — *Voir note de* Fereydoun Hoveyda dans notre prochain numéro.

Annibal, film en Totalscope et en Eastmancolor de Carlo Ludovico Bragaglia, avec Victor Mature, Rita Gam, Gabriele Ferzetti, Milly Vitale, Rik Battaglia. — La version américaine est, paraît-il, signée Edgar Ulmer. Ici, du moins, pas la moindre trace apparente d'une collaboration de l'auteur du *Bandit*.

I Cosacchi (*Les Cosaques*), film en Totalscope et en Eastmancolor de W. Tourjansky, avec Edmund Purdom, John Drew Barrymore, Georgia Moll, Elena Zareschi. — L'un des dix plus mauvais films de notre époque.

Gli Ultimi giorni di Pompei (*Les Derniers jours de Pompei*), film en Cinémascope et en Technicolor de Mario Bonnard, avec Steve Reeves, Christine Kauffmann, Barbara Carroll, Annemarie Baumann. — Est-ce encore un incendie des décors de *Ben-Hur* ?

La Grande Guerra (*La Grande Guerre*), film en Cinémascope de Mario Monicelli, avec Vittorio Gassmann, Alberto Sordi, Silvana Mangano, Bernard Blier, Folco Lulli. — Les admirateurs du *Pigeon* ont été bien déçus. Est-ce la faute à Dino de Laurentis ? Ce n'est pas celle du scénario, qui est habile. Tout compte fait, *Monicelli est-il un metteur en scène* ?

1 FILM ESPAGNOL

Saeta del Ruisenor (*Joselito, l'enfant à la voix d'or*), film en Eastmancolor d'Antonio del Amo, avec Joselito Jimenez, Ivy Bless, Archibald Lyall, Viky Lagos. — *Déconseillé* aux *plus de* douze ans.

1 FILM SUEDOIS

Vildfaglar (*Les Oiseaux sauvages*), film de Alf Sjöberg, avec Maj-Britt Nilsson, Per Oscarsson, Ulf Palme, Ulla Sjoblom, Gertrud Fridh. — Ce film, typique de la « qualité » suédoise, donnera à réfléchir aux détracteurs de Bergman.

TABLE DES MATIÈRES

Tomes XVII et XVIII du numéro 97 (juillet 1959) au numéro 108 (juin 1960)

CAHIERS DU CINÉMA
Revue mensuelle de cinéma
Rédacteurs en Chef : JACQUES DONIOL-VALCROZE et ERIC ROHMER

Prix du numéro : 3 NF (Etranger : 3,50 NF)

Abonnement 6 numéros :		Abonnement 12 numéros :	
France, Union Française	**17 NF**	**France, Union Française**	**33 NF**
Etranger	**20 NF**	**Etranger**	**38 NF**

Etudiants et Ciné-Club : 28 NF (France) et 32 NF (Etranger).

Adresser lettres, chèques ou mandats aux **CAHIERS DU CINEMA,**
146, Champs-Elysées, PARIS-8e (ELY. 05-38)
Chèques postaux : 7890-76 PARIS

Les articles n'engagent que leurs auteurs. Les manuscrits ne sont pas rendus.

Le Gérant : Jacques Doniol-Valcroze
Imprimerie Centrale du Croissant, Paris — Dépot légal 2e trimestre 1960

CAHIERS DU CINEMA, PRIX DU NUMERO : 3 NF.